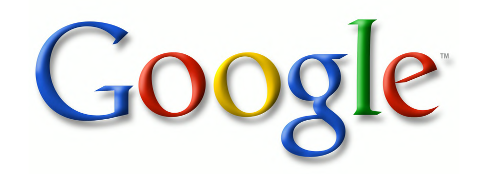




3

Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes

von
Hans Semper

Paul Neff Verlag
Max Schreiber
Esslingen

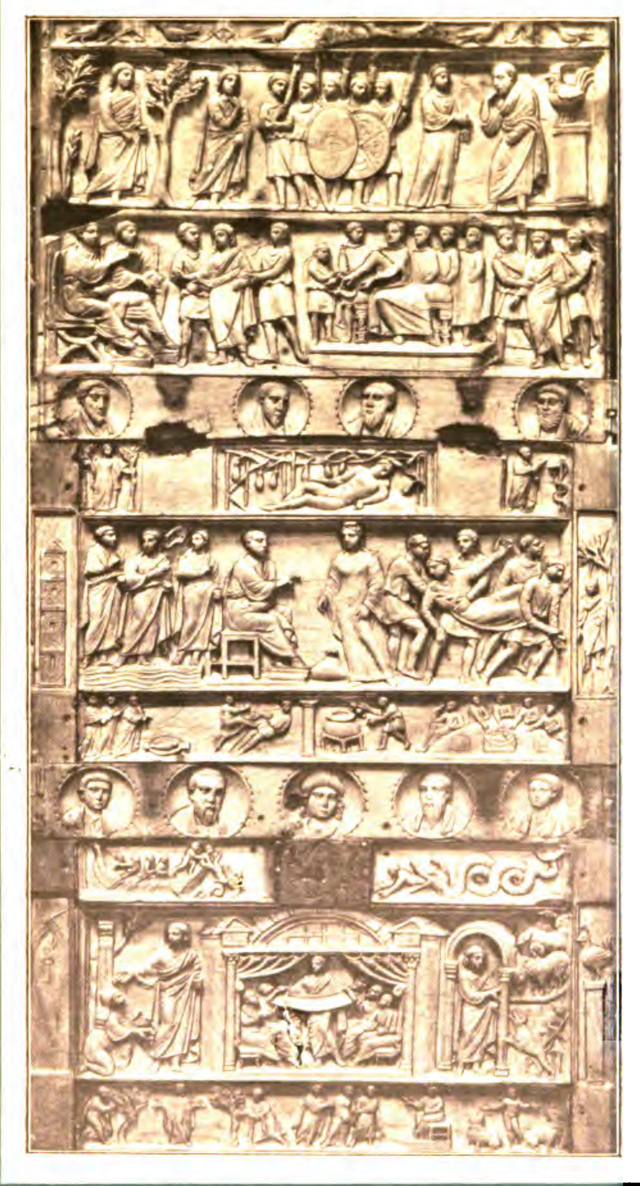

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Ferner sind folgende Themata zur Bearbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und Antiquitätenhandel. — Der Umfang des malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische Schmuck. — Berühmte Schlossbauten. — Wie entsteht eine Statue? — Die Kunst und ihre Beziehungen zur natürlichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und Volksbildung. — Die Entstehung der dekorativen Kunstformen. — Kunstempfinden und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert. — Die Malerei im Dienste der Architektur. — Kunst und Vaterland. — Die Erziehung zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft Italiens in der Auffassung verschiedener Zeiten. — etc. etc.





Brescia, Museum

Teil des Reliefs von einem Elfenbeinkästchen

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

DRITTES BÄNDCHEN

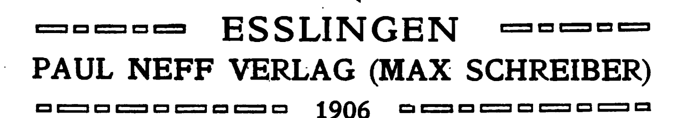
DAS FORTLEBEN DER ANTIKE IN DER KUNST DES ABENDLANDES



VON PROF. DR. HANS SEMPER

MIT 3 VOLLBILDERN UND 30 ABBILDUNGEN IM TEXT



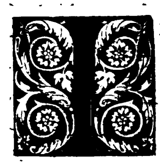


ESSLINGEN
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1906


Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes

von Professor Dr. Hans Semper

n unserem gärenden Zeitalter der Erfindungen, Entdeckungen und des riesig gesteigerten Weltverkehrs treten naturgemäß auf allen Gebieten menschlicher Einrichtungen und menschlichen Schaffens Bedürfnisse und Bestrebungen hervor, welche darauf ausgehen, mit veralteten Einrichtungen und Anschauungen zu brechen, neue Grundlagen und Gesetze für die so wesentlich umgestalteten und gesteigerten Lebensbedingungen, Erkenntnisse und Kräfte zu schaffen. Wie auf dem gesellschaftlichen und staatlichen Boden, macht sich der Kampf mit veralteten Auffassungen und Ueberlieferungen besonders auch in den Sphären des höchsten geistigen Schaffens, den Wissenschaften und den Künsten, geltend.

Auf dem Gebiete der bildenden Künste, von denen hier allein die Rede sein soll, äußert sich dieser Kampf zwar in jeder derselben, nach ihren besonderen Bedingungen, in verschiedener Weise, gemeinsam aber lebt in ihnen der Drang, etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen, welches von keinerlei älteren Vorbildern abhängig, vielmehr nur von den inneren Gesetzen der Kunst und vom Empfinden und der Phantasie des Künstlers bestimmt sein soll. Dieses Bestreben ist an sich berechtigt, insofern es darauf ausgeht, gedankenlose Nachahmung zu verschmähen und den in unserer Zeit entstehenden Kunstschöpfungen auch wirklich den Stempel unserer Zeit aufzuprägen. Aber es wird dabei nur zu oft vergessen, daß die Ursprünglichkeit und der Eigenwert einer Kunstschöpfung nicht darin besteht, daß dieselbe völlig ungewohnte und seltsame Anschauungen, Formen und Wirkungen darstelle, sondern vielmehr darin, daß in derselben die Kraft

und Feinheit sowie die innere Harmonie echt künstlerischen Empfindens sich offenbare, einerlei nun, woher dasselbe seinen Stoff und seine Anregung entnommen habe. Ganz ohne Voraussetzung läßt sich überhaupt auf keinem menschlichen Tätigkeitsgebiete und also auch nicht auf dem der Kunst Neues schaffen. Vor allem gilt dies von der Architektur und dem Kunstgewerbe, welche ihre Vorbilder ja nicht, wie die Malerei und Skulptur, unmittelbar aus der Natur schöpfen können, sondern sich konventioneller Formen bedienen müssen, welche die Gliederung und Einteilung des Gebäudes, Gefäßes oder Gerätes, die Verrichtung und das Gegeneinanderwirken der tragenden, stützenden oder belastenden Teile sowie den Zweck und die Bestimmung des Ganzen sinnbildlich zu veranschaulichen haben. Bloß aus der Konstruktion läßt sich diese architektonische Formensprache nicht ableiten, und mit der bloßen konstruktiven Folgerichtigkeit wird noch kein Kunstwerk geschaffen. „Ein beliebiges rohes Gefäß genügt, um eine Flüssigkeit zu fassen. Schön wird es erst durch die verfeinerte, sinngemäße Form, durch passende Verzierungen, Färbung u. s. w. Nacktheit, Alltäglichkeit, Mittelmäßigkeit drücken nichts aus. Aufgabe der Kunst ist es aber, auszudrücken, zu betonen, verständlich zu machen.“ Damit aber diese architektonische Symbolik verständlich werde, muß sie sich doch an eine allgemein bekannte und gewohnte Formensprache anschließen, und es dürfte, wenigstens für das Abendland, keine geben, welche den Vorzug sinngemäßer Klarheit und Schönheit in höherem Maße besäße als die, welche uns durch die feinfühlige Arbeit der Griechen sowie die vielseitige Ausgestaltung ihres Nachlasses durch die Römer und die Renaissance überliefert wurde.

Obwohl nun aus Gründen, die später erörtert werden sollen, gerade auf dem Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes jene obenangeführten Bestrebungen, einen ganz neuen Stil zu schaffen, ganz besonders entschieden hervortreten, so sehen wir daneben die Monumentalarchitektur

doch immer wieder zu den großen und klaren Ausdrucksmitteln der aus der antiken Baukunst abgeleiteten Formen zurückgreifen und sie den neuen Aufgaben und Hilfsmitteln entsprechend umgestalten.

Ebenso sehen wir auch auf den übrigen Kunstgebieten trotz allen bewundernswerten Neuerungen und Fortschritten die antike Kunst als eine lebendige geistige Macht fortwirken und über alle Jahrhunderte hinaus, die zwischen dem Altertum und uns liegen, wie eine Sonne, die nur zeitweise durch Nacht oder Sturm verhüllt ward, fortstrahlen. Und wie sollte es auch anders sein? Ist doch unsere ganze Kultur auf den Grundlagen des Altertums aufgebaut! Kann man doch das Latein als eine noch heute lebende Sprache bezeichnen, die samt ihrer edleren Schwester, dem Griechisch, noch heute in unsern Gymnasien gelehrt wird! Man vergleiche nur unsere Kunst mit der chinesischen oder japanischen, so wird man allein in der Darstellung der menschlichen Gestalt hier und dort erkennen, daß unsere Kunst mit der griechischen und römischen Kunst eine Familie bilde, einer zusammenhängenden Kulturentwicklung angehöre, welche auch durch die Einführung des Christentums und die gewaltigsten Umwälzungen, die mit dem Untergang des römischen Reiches verbunden waren, nicht völlig aus ihrem Zusammenhang gerissen wurde.

Es soll nun im folgenden versucht werden, nachzuweisen, wie in der Tat seit dem Auftreten des Christentums und dem beginnenden Zerfall des römischen Kaiserreichs bis auf den heutigen Tag der Faden antiker Kunsttradition durch alle Jahrhunderte, selbst des dunkelsten Mittelalters hindurch, fortgesponnen wurde und auch heutzutage noch nicht abgerissen ist, so ungestüm auch häufig daran gezerrt wurde. Ja, es läßt sich sogar behaupten, daß fast ein jeder neue Anlauf der abendländischen Kunst (wie der Kultur überhaupt) verbunden war mit einer bewußten Rückkehr zu den Lehren und Vorbildern der Antike, mit einer Wiederauffrischung der verblaßten Erinnerung an dieselbe.

Als die christliche Religion gestiftet wurde, befand sich fast die ganze zivilisierte Welt unter der Herrschaft der Römer, welche ihren abendländischen Provinzen auch das Erbe der Nachfolger Alexanders im Orient hinzugefügt hatten. Hellenisch-römische Kultur und Sprache verband die Völker der verschiedensten Abstammung und hatte ein Weltbürgertum ausgebildet, welches das ursprüngliche Stammesgefühl der einzelnen Völker abgeschwächt und somit auch den Boden für eine gemeinsame Religion vorbereitet hatte, welche die Gemüter von dem Wirrwarr der zahllosen, von allen unterworfenen Ländern entlehnten Götterdienste und abergläubischen Kulte befreien sollte. Die ersten Verbreiter und Apostel des Christentums waren hellenisierte Juden und römische Bürger. Eine Hauptstätte ihrer Wirksamkeit fanden sie in der Hauptstadt des römischen Reiches, in Rom selbst, wo sie anfangs als eine jüdische Sekte geduldet, bald aber als Feinde des Staates verfolgt wurden. Schon um die Mitte des ersten Jahrhunderts fand das Christentum Anhänger in Rom, nicht nur unter den Armen, denen diese Religion mit dem Hinweis auf ein jenseitiges seliges Leben besonders als ein Trost in ihrem Elend erscheinen mußte, sondern auch unter den vornehmsten, ja selbst kaiserlichen Familien. Bis zu Konstantins Toleranzedikt vom Jahre 312 blieb gleichwohl die christliche Religion nur eine bald geduldete, bald verfolgte Sekte. Römisch-heidnische Götterdienste und Sitten blieben die herrschenden und tonangebenden; ja römisch-heidnische Kunst erlebte im zweiten Jahrhundert unter Hadrian noch eine hohe Blüte.

Es war nur ein natürliches und notwendiges Ergebnis solcher Umstände, daß die ersten Regungen der christlichen Kunst sich im wesentlichen an die Herstellungsweisen und Formen der heidnischen und zwar der herrschenden griechisch-römischen Kunst anschlossen. Gewisse Abweichungen vom Stil der griechisch-römischen Kunst des Heidentums lassen sich aber trotzdem auch schon in den ersten Aeußerungen der beginnenden christlichen Kunst wahrnehmen, teils weil

die antiken Formen von dieser ja nur als Mittel verwendet wurden, um ganz andre Gedanken auszudrücken als diejenigen, aus denen sie entstanden waren, teils auch, weil in den ersten Jahrhunderten der Verfolgung die christliche Kunst in allen ihren Regungen gehemmt und bedrückt war und deshalb nicht so aus dem Vollen schaffen konnte wie die Kunst der herrschenden Gesellschaft.

So beschränkten sich vor allem die gottesdienstlichen Gebäude oder Räume der Christen in den ersten Jahrhunderten auf sehr einfache, bescheidene Anlagen, die sich mit den stolzen Tempeln der Römer in keiner Weise vergleichen lassen, wenn sie sich auch an römische Vorbilder anschlossen.

Häufig wurden die gottesdienstlichen Versammlungen der ersten Christen in den Häusern wohlhabender Gemeindemitglieder abgehalten, wo wahrscheinlich besonders die sogenannten ägyptischen Säle, d. h. dreischiffige Speisesäle mit Obergeschossen oder auch der Peristyl, der hintere Säulenhof mit dem daran anstoßenden Triclinium, sich als besonders geeignet für die Bedürfnisse des Kultus und die Trennung der Geschlechter erwiesen.

Außerdem hielten die Christen in den ersten zwei Jahrhunderten auch in den über ihren unterirdischen Begräbnisstätten (Katakomben) errichteten Friedhofkapellen (cellae) Todes- und Gedächtnisfeiern ab, welche nach Art der römischen Scholae (Versammlungsräume für römische Kultus- oder Unterstützungsgenossenschaften) aus einem länglichen Raum mit einer halbrunden Nische am Ende bestanden, die sich als Raum für den Altar und Priester eignete.

Diese Friedhofskapellen waren anfangs ebenso wie die darunter befindlichen Grabstätten der Christen durch das römische Gesetz vor Störungen gesichert, welches selbst den Grabstätten der Verbrecher Schutz angedeihen ließ. Erst seit dem dritten Jahrhundert, als die Verfolgungen der Christen häufiger wurden und ihnen jener gesetzliche Schutz entzogen wurde, verlegten sie auch ihre Gottesdienste häufiger in die

unterirdischen Begräbnisse. Solche unterirdische Betsäle finden sich noch in den Katakomben von S. Agnese und der Salita del Cocomero und bestehen aus mehreren aneinander stoßenden, durch engere Durchgänge verbundenen Räumen mit einer Chornische am Ende, die an erstgenannter Stelle viereckig, an letzterer halbrund ist.

Wichtigere Belege für den Anschluß der ersten Christen an römische Architekturformen finden sich in einigen sogenannten Cubicula, d. h. Grabkammern vornehmer Familien, hoher geistlicher Würdenträger sowie verehrter Märtyrer, in denen auch Gedächtnisfeiern abgehalten wurden. Sie schließen sich der Form und Ausstattung nach an römisch-heidnische Grabkammern an, indem sie bald quadratische, bald kreisrunde, achteckige, auch kreuzförmige Grundrisse mit gewölbter Decke zeigen und zum Teil noch mit reichem malerischen sowie architektonischem Schmuck versehen sind. Was letzteren betrifft, so fand man im Coemeterium (Friedhof) der Domitilla eine schöne Marmortüre mit klassischem Gesims, ebenso im Coemeterium des Praetextatus, in der sogenannten Crypta quadrata (viereckigen Krypte) schöne Marmorverkleidungen der Wände, Pilaster, Terrakottagesimse u. s. w. — Am prachtvollsten sind die architektonischen Ueberreste der sogenannten Papstkrypta mit schönen korinthischen Marmorsäulen, Marmorgittern nach antikem Muster u. s. w.

Vor allem aber fesseln den Blick in diesen unterirdischen Begräbnissen auch die ältesten Werke christlicher Malerei, Stukkatur und Skulptur, mit denen besonders die genannten Cubicula, wie zum Teil auch die Ambulacra, d. h. die schmalen gewölbten Gänge, ausgestattet sind, die, vielfach sich kreuzend, zu jenen führen und an deren Wänden ebenfalls, wie in den Grabkammern, Grabnischen der Länge nach in den Tuff gehauen und mit Steinplatten geschlossen sind. In den erstgenannten Grabkammern befinden sich außerdem noch eine oder mehrere offene, meist rundbogig abgeschlossene Nischen, in welchen marmorne Sarkophage aufgestellt oder trogartige

Särge in den Fels gehauen wurden, die zugleich als Altartische für den Totenkultus dienten. — Sowohl diese Nischen (Arcosolien) als auch die gewölbten Decken der Grabkammern waren ein ausgiebiges Feld für Malereien, in welchen sich antike Anmut der Formen und Heiterkeit der Farben in rührender Weise mit dem andächtigen Ernst und der Glaubensinnigkeit der ersten Christen vermählen, obwohl diese sich anfänglich nur in schüchternen symbolischen Anspielungen und erst allmählich in sehr abgekürzten Andeutungen heiliger Vorgänge äußerte. Auch diese aber sind in den ersten drei Jahrhunderten durch Idealgestalten veranschaulicht, welche in ihren Gewandtrachten und Bewegungen wie in ihren Kopftypen sich an antike Vorbilder anschließen. Sie stellen reine Symbole der christlichen Verheißung dar, weshalb sie sich vorzugsweise auf wunderbare Geschichten des Alten Testaments sowie auf die Wundertaten Christi selbst beziehen. Häufiger aber noch als solche christliche Figuren werden in den ersten Jahrhunderten Figuren der Mythologie zu Trägern christlicher Gedanken gemacht: vor allem der gute Hirt, der aus dem widdertragenden Hermes entstanden ist und in der Tracht eines römischen Hirtenknaben, bartlos, mit kurzer Tunika (Kittel) und mit Sandalen dargestellt wird, die durch Riemen an den Waden festgebunden sind. Er galt als ein Symbol der geistigen, erlösenden Macht Christi. Auch Orpheus, inmitten eines Haines unter wilden Tieren sitzend, die er mit Gesang und Laute bezaubert, wird häufig in den Katakombenmalereien der ersten Jahrhunderte als symbolische Gestalt der erlösenden und beruhigenden Macht des Heilands dargestellt; in derselben phrygischen Tracht, die ihn auf diesen Gemälden als thrazischen Sänger kennzeichnet, wurde seine Gestalt ohne Zweifel auch in den theatralischen Aufführungen im Zirkus vorgeführt. Auf einigen Sarkophagen der Frühzeit wird auch Ulysses dargestellt, wie er, am Mast seines Schiffes gebunden, an den Sirenen vorüberfährt, als Sinnbild des Widerstandes gegen die Versuchung.

Besonders häufig kommen auf den Gemälden wie auf den Sarkophagen der ersten Jahrhunderte Darstellungen der Weinlese, der vier Jahreszeiten, Hirtenszenen, Fischfang, Zirkusrennen und ähnliche Verrichtungen des antiken täglichen Lebens vor, welche meist durch schalkhafte Genien ausgeführt werden und zum Teil symbolisch aufgefaßt wurden.

Selbst eine Reihe von Göttern werden als symbolische Vertreter von christlichen Tugenden dargestellt, so Minerva, Apollo, Amor und Psyche, Herakles, Theseus, die Dioskuren; Endlich werden rein schmückende Gebilde der römischen Kunst auf den ältesten Katakombenbildern mit Vorliebe verwendet wie Greifen, Seepferde, Delphine, Löwenköpfe, Masken, Hirsche, Panther, allerlei Vögel, denen sich nur wenige rein christliche Symbole wie der Anker, die Taube anschließen.

Der Geist der ältesten christlichen Kunst ist einerseits noch ganz in der heiteren Zierlust des Altertums befangen, anderseits äußert er sich in einer gewissen abstrakt-symbolischen Weise, welche das schüchterne Auftreten der ersten Christen sowie ihre ideale Auffassung bezeichnet, obwohl die Neigung zur symbolischen Auffassung der Mythologie sich auch in der gleichzeitigen heidnischen, der Darstellung von Mysterien zugeneigten Kunst findet.

Besonders anmutig und reich entfaltet sich die früheste christliche Kunst, wie gesagt, an den farbigen Stukkaturen und Malereien der Gewölbe und Wände in den Katakomben. Die Deckengemälde und Stukkaturen der christlichen Grabkammern sind genau in derselben Behandlungsweise wie diejenigen der gleichzeitigen heidnischen Grabzellen und Thermensäle, z. B. des Grabes der Nasones, der Titusthermen ausgeführt.

Hier wie dort ist dieser Deckenschmuck farbig auf lichtem Grund ausgeführt und als ausgespanntes Zeltdach behandelt, dessen vier Zwickel mit Genien oder Tierfiguren, von Ranken eingerahmt, geschmückt sind (Abb. 1). Die eigentliche Decke ist hier wie dort durch zarte farbige Bänder oder Laubgewinde

in ein Mittelmedaillon, mehrere in Abständen dasselbe umkreisende Ringe und strahlenförmig um die Mitte gruppierte Bilder von viereckiger oder halbrunder Form eingeteilt, zwischen denen Blattgewinde, Ranken, Vögel und ähnliche Verzierungen angebracht sind. Das Mittelfeld enthält in den Katakomben gewöhnlich den guten Hirten, bisweilen Orpheus, oft als das einzige christliche Symbol der ganzen Decke; in

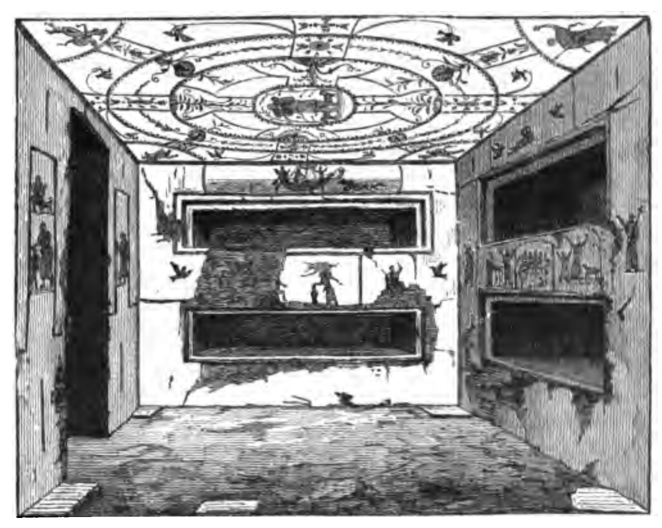


Abb. 1 Cubiculum in den Calixtkatakomben

den heidnischen Gräbern nehmen die Mitte ein Genius, tanzende oder schwebende Figuren und dergleichen Darstellungen ein. Auch an den Seitenfeldern der Decke kommen in den christlichen Grabkammern häufig die Landschaften, Sittenbilder und Idealfiguren der heidnischen Gräber, allmählich allerdings auch einzelne knapp angedeutete Vorgänge des Alten und Neuen Testaments vor.

In derselben klassischen Weise wurden auch die Wandungen der rundbogigen Sarkophagnischen (Arcosolien) sowie der

Gänge geschmückt. Besonders schöne Beispiele altchristlicher Stukkaturen und Malereien in klassischem Stil finden sich in einer der ältesten Katakomben, der Priscilla, an der Via Salaria zu Rom, zumal in der sogenannten Sala greca (Garrucci, Taf. 405) daselbst; ferner im Hauptcubiculum des Coemeterium (Friedhofs) der Domitilla und in der Crypta quadrata der Katakombe des Praetextatus; sodann auch in Neapel in den Katakomben von S. Gennaro (Garrucci, Vol. II).

Die christlichen Sarkophage der ersten Jahrhunderte, an denen sich hauptsächlich die älteste christliche Skulptur entfaltete, sind zum Teil geradezu in heidnischen Werkstätten entstanden. Die darauf befindlichen Darstellungen wurden, soweit sie bloß in Verzierungen bestanden, ohne weiteres hingenommen; waren sie mythologischen Inhalts, so wurden sie umgedeutet oder überkalkt oder gegen die Wand gestellt. Im ersten Jahrhundert sind die Sarkophage (Rossi, I, Taf. 30 und 31) sehr einfach, häufig kanneliert, mit Löwenköpfen, Masken, tragischen Inschrifttafeln sowie kleinen Reliefs und christlichen Symbolen versehen. Im zweiten Jahrhundert finden sich häufig die obenangeführten, christlich ausgelegten, mythologischen Gegenstände darauf; im dritten Jahrhundert beginnt neben dem Mythologischen auch das speziell Christliche mehr hervorzutreten, aber immer noch in bescheidener Weise, in vereinzelten Figuren oder Gruppen, dem guten Hirten, betenden Frauen (Oranten); daneben kommen Darstellungen von Familienszenen und besonders häufig von friedlichen, idyllischen Beschäftigungen, Weinlese, Ackerbau u. dgl. vor, die mit dem guten Hirten oft in Beziehung gesetzt sind.

Freistatuen hat uns die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte nur sehr wenige hinterlassen; wahrscheinlich wurden im ganzen auch nur wenige hergestellt, teils, weil während der Verfolgungszeit die christliche Kunst mehr im verborgenen ausgeübt werden mußte, hauptsächlich aber wohl infolge der Abneigung gegen die Verehrung heidnischer Götterbilder und

der Furcht, durch Herstellung von christlichen Statuen die ungebildete Masse der Gläubigen wieder zum Götzendienste zu verleiten. Immerhin sind vom guten Hirten noch eine Reihe von Statuen, wenn auch nur in Bruchstücken erhalten, wovon das schönste, das noch vollständig im Stile guter römischer Skulptur gehalten ist, sich im Museum des Lateran befindet (Abb. 2). — Einen nicht minder klassischen Geist atmet der erhaltene untere Teil einer Statue des S. Hippolyt vom Anfang des vierten Jahrhunderts, ebenfalls im Lateran (der Torso und Kopf gehört einer neueren Ergänzung an), der wie ein römischer Konsul



Abb. 2
Statue des guten Hirten im Lateran
(Phot. Alinari)

auf einem Marmorsessel sitzend dargestellt ist. In prächtigen Falten umgibt das Gewand die gut bewegten Beine. An den Wangen des Sessels ist das Verzeichnis seiner Schriften in griechischer Sprache eingegraben.

Mit dem vierten Jahrhundert bricht durch Kaiser Konstantin eine neue Epoche des Christentums an, es wird aus der geduldeten und verfolgten allmählich die duldende, seit Theodosius die verfolgende Religion. Dieser Sieg des Christentums führte naturgemäß auch einen Aufschwung der christlichen Monumentalkünste, zumal der Architektur und Skulptur herbei. Die Katakomben hören allmählich auf, als allgemeine Begräbnisstätten zu dienen, nur einige besonders Fromme lassen sich in der Nähe von Märtyrergräbern für schweres Geld beisetzen, wobei oft rücksichtslos alte Wandmalereien zerstört wurden; auch werden fortan nur noch außerordentliche Totenfeiern und Messen in den Katakomben abgehalten. — Die Ueberführung der Märtyrergebeine in freistehende Kirchen und Friedhöfe beginnt, wo sie in prächtigen Sarkophagen beigesetzt werden und Verehrung genießen. Es entstehen prachtvolle Basiliken, die jetzt einen ausgeprägten Typus erhalten, zu dessen ersten Ansätzen wohl die obenerwähnten mehrschiffigen Säulenhallen des römischen Privathauses die Anregung gegeben haben mochten, der dann aber jedenfalls auch von den luftigen Säulenhallen der römischen Gerichtsbasiliken mitbestimmt wurde. Sie werden dreischiffig, nicht selten auch fünfschiffig (wie z. B. die großen Basiliken des S. Peter, S. Paul und S. Johannes, welche Konstantin in Rom gründete) angelegt und erhalten ein Querschiff, wenn auch erst noch von geringer Ausladung, sowie ein nach außen vortretendes halbrundes Presbyterium, vor dem der Sarg des Heiligen in einer Gruft unter dem Altar oder unmittelbar als Altartisch benutzt, unter einem Schutzdach auf vier Säulen aufgestellt wurde. Ueber den Säulenreihen der Schiffe tragen wagerechte Gebälke von Marmor die oberen Wände des flachgedeckten Mittelschiffes oder spannen sich

Rundbögen, um dieselben aufzunehmen. Niedrigere Seitenschiffe mit geneigten sogenannten Pultdächern legen sich an das Mittelschiff. Schon unter Konstantin begann man, die Säulen und Gesimse der verlassenen und dem Verfall anheimgegebenen heidnischen Tempel zum Bau der neuerstehenden Kirchen zu verwenden.

Neben den Basiliken entstanden Grabkirchen und Taufkirchen (Baptisterien), welche sich zum Teil unmittelbar an heidnische Vorbilder anschlossen, wie das Grab der Helena (Schwester oder Tochter Konstantins) in Rom, dessen kreisförmige, durch acht abwechselnd viereckige und halbrunde Nischen unterbrochene Umfassungsmauer in Thermensälen (Badesälen) wie dem Pantheon in Rom oder in heidnischen Grabtempeln wie dem Grab der Tossia an der Via Appia ihre Vorbilder hatte. Ja, auch jene Zentralbauten der konstantinischen Zeit wie die kreisrunde Grabkirche der S. Konstantia oder die achteckige Taufkirche des Konstantin in Rom, in welchen ein niedrigerer Umgang einen erhöhten Mittelraum einschließt, der durch einen von Säulen getragenen, mit Fenstern versehenen und durch eine Kuppel oder flach abgeschlossenen Mauerzylinder überragt wird, erscheinen zwar wie eine Verschmelzung des Basilikalsystems mit dem Zentralbau, hatten aber in der heidnisch-römischen Architektur nicht nur ihre Vorstufen, sondern auch wirkliche Vorbilder, wie außer andern Quellen besonders auch die Aufnahmen antiker Bauten in dem Skizzenbuch des italienischen Architekten vom sechzehnten Jahrhundert Bramantino beweisen.

Auch für die altchristlichen Bauten in Form eines gleichschenkligen (griechischen) Kreuzes, wie die Apostelkirche in Konstantinopel, welche Konstantin sich als Familiengrabstätte bauen ließ, und die wahrscheinlich nach diesem Vorbild von S. Ambrosius in Mailand errichtete Apostelkirche und die Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna, ließen sich zwar antike Vorbilder (wie z. B. in einigen kreuzförmigen Sälen der Villa Adriana bei Tivoli) finden, allein ausschlaggebend

für solche, meist als Grabkirchen dienende Anlagen, welche besonders im Osten heimisch wurden, war doch wohl die symbolische Form des Kreuzes.

In der christlichen Malerei und Skulptur des vierten und fünften Jahrhunderts läßt sich gleichzeitig eine Verstärkung und Vermehrung sowohl der christlichen wie auch der antik-heidnischen Elemente wahrnehmen, ein Sachverhalt, welcher sich aus den allgemeinen Zeitverhältnissen notwendigerweise ergab.

Sobald das Christentum die herrschende Religion geworden war, begann sich auch ein feststehendes Glaubenssystem auszubilden, dessen Grundlagen die Vereinbarungen des Konzils von Nicäa (325) schufen; es begann die Arbeit der Bischöfe, Kirchenväter und Synoden, eine Zersplitterung in Sekten sowie eine formlose Verflüchtigung der christlichen Lehren zu verhüten. Die Auslegung der heiligen Schriften, die Anschauungen von den göttlichen Mächten, die Art ihrer Verehrung wird in ein System gebracht. So finden wir denn in den Schriften der Kirchenväter des vierten und fünften Jahrhunderts dieselben Lehren, Anschauungen und Bilder gebraucht, wie sie uns in den künstlerischen Darstellungen der Zeit entgegentreten. Die abstrakte symbolische Deutung der Handlungen des Alten und Neuen Testaments herrscht zwar im vierten Jahrhundert noch vor, aber die schüchterne, knappe, andeutungsweise Anwendung einzelner christlicher Bilder oder Symbole inmitten einer Fülle von beziehungsloser Dekoration, wie sie den ersten drei Jahrhunderten eigen war, wird ersetzt durch eine Verknüpfung ganzer Reihen von Bildern des Alten und Neuen Testaments, welche, jedes für sich allerdings auch in knappster Andeutung, doch dichtgedrängt nebeneinander gestellt, gleichsam in rhetorischer Mannigfaltigkeit, als Belege oder Veranschaulichungen eines Grundgedankens, der wunderbaren Erlösung durch das menschgewordene Wort, vorgeführt werden. Die Szenen des Alten Testaments werden in feste vorverkündende Beziehungen zu denen des Neuen gesetzt.

So entsteht in den bildenden Künsten eine Summe von stets wiederkehrenden Darstellungen, Beziehungen und Typen, welche die Predigten und Gleichnisse der gleichzeitigen Kirchenlehrer in sichtbaren Formen und Farben dem Verständnis der Gläubigen näherrücken. Ohne auf eine Aufzählung der häufigsten Szenen hier eingehen zu können, bemerken wir bloß, daß die Wunder des Alten Testaments mit Vorliebe als Verheißungen der Wunder Christi und diese aus dem Neuen Testament fast ausschließlich dargestellt werden. Christus wird als idealer Jüngling mit einem Apollokopf dargestellt, oft tritt er sogar an Stelle der Figuren des Alten Testaments, welche als seine symbolischen Vorbilder gelten, z. B. des Moses, wie er Wasser aus dem Fels schlägt, des Elias, wie er gen Himmel fährt, u. s. w. In Christus wird noch durchaus seine geistige Macht, nicht seine Person veranschaulicht. Deshalb fehlt auch im vierten Jahrhundert noch sowohl die Darstellung seiner Geburt und Erziehung wie seiner Leidensgeschichte, deren früheste, schüchterne Anfänge erst in das vorgeschrittene fünfte Jahrhundert, wenn nicht noch später anzusetzen sind. Allmählich, im fünften Jahrhundert, beginnt Christus aber auch als bereits im Himmel thronender Einsetzer der Kirche bärtig, nach dem Zeusideal dargestellt zu werden. Die Apostel erscheinen in der Tracht und Haltung griechischer Philosophen. Auf klassischen Vorbildern beruhen auch die Gewänder und Bewegungen in ihrer Anmut und Vornehmheit. Freilich beginnen letztere im fünften Jahrhundert teils feierlicher, teils erregter gestaltet zu werden.

Aber nicht bloß in der technischen Ausführung, in der Gewandung, in den Bewegungen und Gesten macht sich in diesen christlichen Darstellungen, so neu sie scheinen, der Einfluß der Antike geltend, sondern es lassen sich in vielen Fällen die unmittelbaren Vorbilder der heidnischen Kunst nachweisen, welche benutzt wurden, um christliche Gestalten, Gegenstände und Gedanken auszudrücken.

Um einige Beispiele anzuführen, so kommt der typische

Baum mit der Schlange um den Stamm in der Geschichte des Sündenfalls ganz in derselben Weise schon auf heidnischen Reliefs, welche den Raub der Hesperidenäpfel durch Herkules darstellen, vor; für Elias, der mit feurigem Wagen und Viergespann gen Himmel fährt, bildete Helios (der Sonnengott) das Vorbild, dessen Name sogar einmal mit jenem verglichen wird.

Kriegerszenen wie bei dem auf Sarkophagen jener Zeit häufig dargestellten Auszug aus dem Roten Meer gemahnen unmittelbar an die Reliefs der römischen Triumphalsäulen. Ferner dringen in viel ausgedehnterem Maße als früher heidnische Vermenschlichungen von Begriffen und Tugenden, von Gegenständen und Ereignissen der Natur, von geographischen und örtlichen Bestimmungen in die christliche Kunst ein, oft in der Gestalt olympischer Götter wie an dem klassischen Sarkophag des Kapitolinischen Museums, wo unter anderm in den edelsten Formen die vier Elemente durch Vulkan, Gaea, Neptun und Apollo dargestellt sind, zugleich aber durch Adam und Eva, Eros und Psyche (als Symbol der christlichen Liebe) und Elias die Beziehung auf die christliche Lehre hergestellt ist.

Auf dem schönen Sarkophag des Junius Bassus von 359 sehen wir Christus über einem bärtigen nackten Mann thronen, welcher ein Segeltuch bogenförmig über dem Kopf hält und mit halbem Leibe aus dem Meer ragt. — Er stellt das Himmelsgewölbe, den Coelus, dar, welcher ganz gleich auf heidnischen Darstellungen vorkommt. — Ebenso werden Sonne und Mond als Helios mit dem Viergespann und Luna mit der Mondsichel über dem Haupt dargestellt, den Wind veranschaulicht ein starker geflügelter Jüngling in Wolken mit einem Muschelhorn; die Erde ruht als Jungfrau neben Okeanos, der als greiser Flußgott dargestellt wird, häufig sie umarmend. — Bisweilen erscheint sie mit ihren Kindern, den vier Jahreszeiten, bisweilen allein, mit Füllhorn und Fruchtkorb, auch mit Ochsen neben sich.

Das Meer wird als bärtiger Mann, bisweilen, wie das Rote, als Nymphe charakterisiert, die Berge als liegende Jünglinge u. s. w. Auch die Städte werden als Frauen mit Mauerkronen und Füllhörnern bezeichnet, oft mit Erregung an den dargestellten Ereignissen teilnehmend.

Der Tod wird auf altchristlichen Sarkophagen schon frühe als Genius mit gestürzter Fackel, genau wie in der heidnischen Kunst, dargestellt, der Traum als Morpheus, geflügelt, bärtig, mit brennender Fackel. Hymenäus, der Gott der Ehe, ist als Jüngling mit geschwungener Fackel, der Sieg als Viktoria, die Liebe durch Amor und Psyche veranschaulicht. Ferner werden, wie schon früher, sehr häufig die ländlichen Beschäftigungen der Weinlese, der vier Jahreszeiten ganz in antiker Weise durch emsig arbeitende Genien (Amorinen und Psychen) veranschaulicht; auch die schwebenden, Inschriften haltenden Genien der antiken Kunst kommen in gleicher Weise auf altchristlichen Sarkophagen dieser Jahrhunderte vor.

Ebenso trieb die antike Ornamentik in dieser Zeit des siegenden Christentums noch herrliche Blüten, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Eine Hauptursache des mächtigen, neuen Zuflusses antiker Formen und Vorstellungen in die christliche Kunst zu derselben Zeit, da sie sich als die der herrschenden Religion freier und offener auszugestalten begann, lag eben darin, daß jetzt die Anhänger des von der großen Mehrheit der Bevölkerung mißachteten Heidentums mehr und mehr in eine schiefe, ja selbst gefährliche Lage gerieten. Infolgedessen wandten sich jetzt zahllose Menschen aus rein äußerlichen Gründen des Interesses oder der Furcht dem neuen Glauben zu, ohne innerlich dazu bekehrt zu sein. Unter ihnen befanden sich auch zahlreiche Vertreter der höheren Gesellschaftskreise, der Kunst und der Bildung, welche sich der neuen Moderelígion mit derselben Gleichgültigkeit oder mit demselben philosophischen Gleichmut äußerlich unterwarfen, mit dem sie dem heidnischen Staatskult bisher gehuldigt hatten, ohne jedoch

von ihren häuslichen und gesellschaftlichen Gewohnheiten und ästhetischen Anschauungen sich ganz losreißen zu können.

Daß auch Konstantin selbst hauptsächlich nur aus Gründen der Staatsklugheit dem Christentum zum Siege verholfen hatte, ist eine bekannte Sache. Auch war sein Kunstgeschmack noch ein wesentlich heidnischer, wie wenigstens die Ueberreste von Wandmalereien der konstantinischen Thermen zeigen, welche durchaus heidnische Figuren, tanzende Nymphen, Apollo, Silen sowie Landschaften im pompejanischen Stil darstellen. Aehnliche Darstellungen entdeckte man in einem altchristlichen Privathause des vierten oder fünften Jahrhunderts unter S. Giovanni e Paolo in Rom.

Auch die Reliefs am Konstantinbogen, ebenso wie diejenigen am Postament der Triumphsäule des Theodosius in Konstantinopel sind noch durchaus nach Art der kriegerischen Darstellungen auf den Reliefs der Trajanssäule, wenn auch in verschlechtertem Stil, komponiert. Auch ein silbernes Schmuckkästchen und eine silberne Büchse aus dem vierten Jahrhundert, welche in einem Grabe am Esquilin gefunden wurden und durch das Monogramm Christi und die Inschrift: „Secunde et Projecta vivate in Chr . . . .“ als christliches Eigentum beglaubigt sind, zeigen in getriebenen Reliefdarstellungen durchaus nur Gegenstände aus dem täglichen Leben einer Römerin sowie aus der Mythologie, Venus umgeben von Tritonen, Amorinen, Musen und römische Ornamentik.

Durch die im vierten Jahrhundert stattfindenden massenhaften Uebertritte zum Christentum wurde die christliche Kunst jetzt erst recht eigentlich die Erbin der antik-heidnischen Kunst, deren materiellen und geistigen Nachlaß sie trotz aller gegenteiligen Bemühungen der Hierarchie so gut als möglich zu verwerten suchte.

Sie eignete sich demnach nicht nur den Stoff und die Formenwelt der heidnischen Kunst in ausgedehntem Maße an, sondern zugleich auch das Können der besten Künstler. Es ist also leicht begreiflich, daß im vierten Jahrhundert auch

ein Aufschwung der christlichen Kunst in der technischen Ausführung und in der Formenbildung, und zwar im Geiste der klassischen Kunst stattfand.

Hierzu trug außerdem auch die Förderung bei, welche Konstantin der Ausbildung von Künstlern zuteil werden ließ, nicht nur durch seine großartigen Bauten in Rom, Byzanz und im Heiligen Lande, zu deren Ausführung er die besten Architekten und Künstler anstellte, sondern auch durch die Errichtung von Kunstschulen im ganzen Reich, welche er durch ein Gesetz vom Jahre 334 ins Leben rief.

Auch ließ er aus allen Teilen Griechenlands zahlreiche der schönsten antiken Skulpturen und Kunstwerke nach seiner neuen Residenz in Byzanz überführen, wo er seinen Palast sowie die von ihm geschaffenen großartigen städtischen Bauten, unter andern ein Hippodrom (Zirkus für Wettfahrten), ein Forum u. s. w. damit schmücken ließ.

Das Studium altgriechischer Kunstwerke, zu welchem er in den Kunstschulen des Ostens Gelegenheit bot, legte den Grund zu einer eignen Ausbildung der christlichen Kunst im oströmischen Reich, d. h. zu der byzantinischen Kunst, welche in ihren Anfängen in der Darstellung der menschlichen Figur große Formenschönheit mit sichtlichen Anklängen an die griechische Kunst sowie eine ungemeine Sorgfalt der Ausführung zeigt, allmählich aber unter den Einflüssen strenger und zugleich prunkvoller Hofetikette nach asiatischem Muster, mürrischen Mönchswesens sowie asiatischer Kunst und Technik einen gewissen typisch-schematischen Charakter annahm, der selbst bei äußerlich lebhaft bewegten Figuren inneres Leben vermissen läßt.

Besonders wirkte auch der asiatische Flächenstil und die Arbeit in getriebenem Blech, welche Konstantin für die Verkleidung von Altären, Giebelfeldern u. s. w. mit Vorliebe verwendete, auf die beginnende byzantinische und in Rückwirkung allmählich zum Teil auch auf die abendländische Kunst in dem Sinne hemmend ein, als dadurch der kräftig plastische, modellierende Stil der Antike allmählich geschwächt wurde.

Die oströmische christliche Kunst fand einen besonders fruchtbaren Boden im Heiligen Lande sowie den Nachbarprovinzen, wo noch aus der Zeit der Diadochenreiche, d. h. der von den Nachfolgern Alexanders gegründeten Staaten, eine Nachblüte griechischer, mit orientalischen Elementen vermischter Kunst fortlebte, welche nun im Dienst des Christentums einen neuen Aufschwung auf dem Gebiete der darstellenden Künste, wie der Baukunst, nahm, wovon noch zahlreiche stattliche Ruinen Zeugnis ablegen.

Die Einwirkung der geschilderten allgemeinen Verhältnisse spiegelt sich deutlich genug wider auf den einzelnen Gebieten der darstellenden christlichen Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts, von denen die wichtigsten hier kurz besprochen werden sollen.

Die Katakombenmalereien hören jetzt im wesentlichen auf, dagegen sind Nachrichten erhalten, daß in manchen der zahlreichen jetzt entstehenden Kirchen ebenfalls Malereien ausgeführt wurden, von denen aber keine mehr erhalten sind. Jedenfalls aber trat, wenigstens in den reicher ausgestatteten Kirchen, die Wandmalerei bald in den Hintergrund, indem zur malerischen Ausschmückung vom vierten Jahrhundert an mit Vorliebe die Mosaik in ihren verschiedenen Gattungen, vor allem die farbige Glasmosaik verwendet wurde. Obschon uns aus dem griechisch-römischen Altertum nicht nur prachtvolle Bodenmosaiken, die aus schwarzen und weißen oder auch mehrfarbigen Steinwürfeln zusammengesetzt sind, sondern auch aus verschiedenfarbigen ausgeschnittenen Steinplatten zusammengefügte, eingelegte Arbeiten zum Schmuck der Wände, ja selbst Beispiele von Glasmosaik (wie z. B. in mehreren Brunnennischen in Pompeji) erhalten sind, so hat doch diese letztere, zur Ausschmückung der Oberwände, Triumphbögen und halbkuppelförmigen Gewölbe der Chornischen (Apsiden) in den christlichen Kirchen verwendet, eine ganz neue, großartige malerische Ausbildung erlangt und ward vom vierten Jahrhundert an die Hauptvertreterin der christlichen Monumental-

malerei. Aber daneben sterben auch keineswegs die übrigen Zweige antiker Mosaiktechnik aus.

Noch in echt antiker Steinwürfelmosaik sind die Verzierungen der Tonnengewölbe am Umgang der Grabkirche der Konstantia, Tochter Konstantins, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, ausgeführt, welche abwechselnd geometrische Muster, als Kreuze, Sechsecke, Kreise, Geflechte mit eingeschlossenen Blumen, Büsten, Genien u. dgl. sowie freierfundene und naturtreue Pflanzenornamente mit dazwischengestreuten Genien, Vögeln, Füllhörnern, Urnen u. s. w. darstellen. Die Kuppel war außerdem mit herrlichen Stukkaturen in klassischem Stil geschmückt.

Besonders lange erhielt sich an den christlichen Fußbodenmosaiken die rein ornamentale Behandlung im antiken Stile, da man hier freilich nicht gut heilige Gestalten, sondern höchstens ganz leise symbolische Andeutungen christlichen Sinnes anbringen konnte.

Aber auch in einigen der ältesten Glasmosaiken herrscht der antike rein dekorative Sinn noch entschieden vor. Dahin gehören die herrlichen, in echt römischem Stil grün und golden auf blauem Grund ausgeführten Ornamente der Wandbogenfelder und der Decke des Oratoriums des S. Joh. Evangelista beim Baptisterium des Lateran zu Rom, vom fünften Jahrhundert, wo nur ein Lamm in einem Mittelfeld sowie verstreute Kreuze den christlichen Charakter andeuten. Ferner die farbenprächtigen Mosaiken der Wandfelder, Zwickel und Tonnengewölbe der kreuzförmigen Grabkapelle der Galla Placidia vom fünften Jahrhundert zu Ravenna, welche zwischen herrlich geschwungenen Akanthus- und Weinranken, golden auf dunkelblauem Grund, nur vereinzelte christliche Symbole und Prophetenfiguren zeigen, während am Bogenfeld über dem Eingang die klassisch schöne Gestalt des jugendlichen Christus als guter Hirt in einer idyllischen Landschaft, von Lämmern umgeben, sitzt. Auch im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna von 430 herrscht die römische Pflanzen-

und Tierornamentik neben symbolischer Architektur vor; nur in der Mitte der Kuppel, um das Bild der Taufe Christi, mit dem antik gebildeten Flußgott Jordan daneben, gruppieren sich die schreitenden Gestalten der zwölf Apostel.

Aber auch in den vorwiegend figuralen Mosaikgemälden des vierten und fünften Jahrhunderts tritt uns, so sehr gerade in ihnen der feierliche Ernst der christlichen Lehre in einem neugeschaffenen Darstellungskreis zur Ausprägung gelangt, der von jenem der Katakombenbilder wie der Sarkophagreliefs wesentlich abweicht, dennoch zugleich auch noch in mächtiger Weise die Nachwirkung antiker Vorbilder und antiken Kunstempfindens entgegen, ohne welche die edle Majestät dieser Werke unmöglich hätte geschaffen werden können. Einige der Mosaikgemälde des vierten und fünften Jahrhunderts kann man geradezu zu den schönsten Ueberresten antiker Malerei rechnen, von denen ja aus der klassischen Blütezeit fast nichts erhalten ist. Dies gilt vor allem von der herrlichen Apsismosaik in S. Pudentiana zu Rom, aus der Zeit des Bischofs Syricus (384—398), auf welcher Christus vor einem Pfeilerportikus im Kreise seiner Apostel majestätisch thronend dargestellt ist, während über ihm ein mächtiges, mit Edelsteinen geschmücktes Kreuz, von den vier Evangelistensymbolen umschwebt, zum Himmel ragt. Hinter den frei bewegten, echt römischen Gestalten der Apostel stehen zwei heilige römische Frauen, Pudentiana und Praxedis, welche in der Tracht von umschleierten Vestalinnen Christus Kränze entgegenhalten. Die rechtsseitige Frau zeigt einen Kopf von echt römischer Schönheit, wogegen der ausdrucklose Kopf der andern Frau modern ist.

Die auch in mäßig erhellten Räumen geheimnisvoll schimmernde Farbenpracht der Glasmosaik eignete sich ganz besonders, die erhabenen Gestalten der himmlischen Hierarchie den Gläubigen in überwältigendem Glanze wie überirdische Erscheinungen vor Augen zu führen. Aber auch bewegtere Vorgänge wurden in Mosaik dargestellt, wie z. B. an den

Mittelschiffwänden von S. Maria maggiore in Rom. Diese aus dem vierten Jahrhundert stammenden Mosaikbilder stellen ganz in dem bewegten, erzählenden Stil der kriegerischen Reliefs der Trajanssäule die Geschichten der Erzväter sowie des Moses und Josua dar. In wildem Figurengewimmel römischer Krieger sind da Schlachten, Bestürmungen von Festungen, der Durchgang durchs Rote Meer u. s. w. vorgeführt. Dieselbe Richtung tritt uns in einigen Buchmalereien des vierten und fünften Jahrhunderts entgegen. Auch diesen Kunstzweig übernahm das Christentum von der antiken Kultur und verwendete ihn allmählich mit Vorliebe zur Illustration der biblischen und bald auch der Schriften der Kirchenväter. Im vierten und fünften Jahrhundert wurden auch noch Dichtungen des Altertums mit Miniaturen geschmückt, welche, wenn auch zum Teil flüchtig ausgeführt, sich doch noch völlig in den Vorstellungen und Formen des römischen historischen Kunststils bewegen, so der Homerkodex (mit schönen Ornamenten im pompejanischen Stil) in der Ambrosiana zu Mailand, der Virgilkodex in der vatikanischen Bibliothek u. a.

Wichtig für die Folgezeit war die Aufnahme dieses Zweiges der Malerei in die christliche Kunstübung dadurch, daß sich in demselben der realistisch erzählende, figurenreiche römische „Triumphsäulenstil“ sofort einnistete und sich besonders durch die Schilderung der geschichtlichen Ereignisse des Alten Testaments lebendig erhielt. Ein klassisches Beispiel dieser Art altchristlicher Miniaturmalerei bietet die Josuarolle des Vatikan, vom Ende des fünften Jahrhunderts, in welcher die Kriegszüge der Hebräer unter Josua ganz in jenem lebendig bewegten, figurenreichen Geiste der römischen Triumphalsäulenreliefs geschildert wird. Mehr im Stile der idyllischen Darstellungen des Altertums sind die sehr frisch erfundenen Bilder des Wiener Genesiskodex aus dem vierten Jahrhundert durchgeführt. Noch ganz von antiker Schönheit erfüllt sind auch die Miniaturen des Cottonschen Kodex.

Am unmittelbarsten können wir das Fortleben und Nach-

wirken der antiken Kunst in den Werken der christlichen Skulptur und Plastik des vierten und fünften Jahrhunderts wahrnehmen, in denen der plastische Formensinn der griechisch-römischen Kunst noch einmal auflebt, so wenig er auch an sich dem symbolischen und übersinnlichen Geiste des ersten Christentums entsprechen mochte. Vor allem nimmt jetzt die Sarkophagskulptur einen mächtigen Aufschwung. Zwar fand, wie schon oben (S. 18) bezüglich der Darstellungsstoffe der christlichen Kunst dieser Zeit im allgemeinen kurz angedeutet wurde, auch auf den Reliefs dieser meist aus Marmor, seltener aus Kalkstein, Ton oder Blei hergestellten Prachtsärge eine wesentliche Erweiterung und Bereicherung des christlichen Bilderkreises statt. Zugleich macht sich aber auch an ihnen der Einfluß der antiken Kunst jetzt noch in höherem Maße geltend als früher. Wie an den heidnisch-römischen Reliefs der Sarkophage und Triumphalsäulen finden wir jetzt an den christlichen Sarkophagen, besonders der abendländisch-römischen Schulen, eine zwar lebhafte, ausdrucksvolle Schilderung, zugleich aber auch eine dichtgedrängte Aneinanderreihung verschiedener Vorgänge, die sich nur durch eine gewisse selbständige Anordnung der einzelnen Gruppen um einen geistigen Mittelpunkt herum (häufig der wundertätige Christus) voneinander ablösen. Einzelne Darstellungen zeigen auch ein einheitliches Bild, so besonders der ganz historisch geschilderte Durchgang durchs Rote Meer oder der thronende, von den Aposteln umgebene Christus als Weltherrscher oder endlich die symbolischen Schilderungen der Weinlese. Auch die stark plastische Ausbildung der Figuren, ebenso wie die Anwendung des Bohrers für Haare, Blattwerk, Ornamentik u. s. w. ist antik-römisch. Da die Sarkophage jetzt meist höher als die ältesten und mehr architektonisch als Haus mit Giebeldach gestaltet werden, so zeigen sie häufig auch an den Reliefwänden eine reiche architektonische Gliederung durch korinthische oder komposite Halbsäulen, vielfach mit spiralförmig kannelierten Schäften, sowie durch reiche

römische Gesimse oder Arkaden über den Säulen. In diesem Falle findet auch eine äußerliche Trennung der Gruppen statt, wie z. B. an dem in klassischem Stil ausgeführten Sarkophag des Präfekten Junius Bassus, welcher im Jahre 359 zu Rom starb und in der Basilika des S. Petrus im Vatikan beigesetzt wurde (Abb. 3). Im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde auch der Hintergrund der Sarkophagreliefs nicht selten mit reicher römischer Architektür von Städteansichten, Portiken u. dgl.



Abb. 3 Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten des Vatikans

ausgefüllt, besonders auf den Darstellungen des triumphierenden Christus im fünften Jahrhundert. Häufig waren alle Seiten der Sarkophage mit Reliefs geschmückt, ebenso die dachförmigen Deckel, an deren Ecken tragische Masken als Akroterien (Stirnziegel) aufragten. Auch die übliche Bemalung dieser Sarkophage entsprach antiker Sitte.

Auf den ravennatischen sowie auf nordafrikanischen und einzelnen südfranzösischen Sarkophagen finden wir allerdings eine lockrere, wie es scheint, aus dem Osten stammende Kompositionsweise der Reliefs, wonach entweder einzelne Figuren zwischen Arkaden oder durch große leere Flächen voneinander getrennte Figuren und Gruppen dargestellt sind.

Auch eine gewisse hieratische Feierlichkeit sowie eine Verlängerung der menschlichen Proportionen, welche im fünften Jahrhundert häufig wahrnehmbar ist, dürfte auf beginnende byzantinische Einwirkungen zurückzuführen sein.

Von den übrigen Zweigen plastischer Tätigkeit im Dienste der christlichen Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts darf hier auch die Elfenbeinschnitzerei nicht übergangen werden, einmal weil sie ebenfalls technisch-stilistisch aus der griechisch-römischen Kunst hervorging, und sodann, weil sie im weiteren Verlauf des frühen Mittelalters bis zum elften Jahrhundert diejenige Gattung figuraler Plastik bildete, welche neben den getriebenen Metallreliefs noch am meisten Pflege fand.

Das Elfenbein ist schon in uralten Zeiten, ja schon in der grauesten Steinzeit als Schnitzmaterial verwendet worden und wurde dann mit besonderer Meisterschaft von den orientalischen Völkern des Altertums sowie von den Griechen, Etruskern und Römern verarbeitet. In Rom wurde es vielfach zu Schreibtafeldeckeln (Diptychen) verwendet, die mit mythologischen Darstellungen geschmückt waren. Eines der schönsten uns erhaltenen Beispiele ist das der Sammlung Fejervary in Liverpool mit den Gestalten des Aeskulap und der Hygiaea, aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert.

Bis ins fünfte Jahrhundert waren solche mit heidnischen Darstellungen geschmückte Diptychen üblich. Daneben sind uns von der Mitte des dritten Jahrhunderts an sogenannte Konsulardiptychen erhalten, welche als Deckel für die inwendig in Wachs eingeschriebenen Konsularfasten dienten und von den zwei im Osten und Westen des Reiches residierenden Konsuln als den einzigen Vertretern der Reichseinheit bei Neuernennungen an die Obrigkeiten der Provinzen, die Stadtverwaltungen, den Senat und andre Behörden als Geschenke versendet wurden.

An den Außenseiten waren die Namen der Konsuln oder ihre Monogramme, oft auch ihre Bildnisse angebracht in reich-

gesticktem Amtsgewand, mit einem Stück Tuch in der einen Hand, womit sie das Zeichen zum Beginn der Zirkusspiele und -kämpfe zu geben pflegten, die häufig auch unter der thronenden Gestalt des Konsuls in kleinen Figuren dargestellt sind. Auch mit dem Porträt des jeweiligen Kaisers oder mit allegorischen Figuren der Hauptstädte sind diese Konsulardiptychen bisweilen geschmückt. Die spätesten, die erhalten sind, stammen aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts. — Man kann an denselben die Stilwandlungen der Plastik der späteren Kaiserzeit nach genauen Daten gut verfolgen, von trefflichen Anfängen in klassischem Stil an bis zur Starrheit byzantinischer Hofetikette. — Auch andre hohe Beamte sowie vornehme Privatleute ließen die Elfenbeindeckel der Wachstäfelchen, auf denen sie ihren Freunden ein wichtiges Ereignis mitteilten, nicht selten mit mythologischen oder der Wirklichkeit entnommenen Darstellungen schmücken, die oft von klassischer Schönheit sind.

Diese Diptychen wurden die Vorbilder für ähnlich geformte kirchliche Diptychen, in denen die Feste der Märtyrer verzeichnet waren und welche zur Feier ihres Gedächtnisses auf den Altären aufgestellt und verlesen wurden. Bald dehnt sich der Gebrauch kirchlicher Diptychen auf verschiedene Zwecke, wie Taufregister, Verzeichnisse der Bischöfe und Wohltäter, Totenregister u. s. w. aus.

Außerdem wurden auch die Buchdeckel der Evangelien und Meßbücher mit Elfenbeinschnitzereien geschmückt, mit denen schon im vierten Jahrhundert ein solcher Luxus getrieben wurde, daß die Kirchenväter Chrysostomus und Hieronymus dagegen eiferten, man liebe die Ausstattung der heiligen Bücher mehr als deren Inhalt. Es war dies eben auch ein Symptom der Verweltlichung der Kirche, die im vierten Jahrhundert infolge ihres Triumphes Platz griff.

Außerdem wurden, ebenfalls im Anschluß an antike Vorbilder, zylindrische Behälter für die Aufbewahrung der Hostie (sogenannte Pyxides), Gefäße für das heilige Wasser, Reliquien-



Abb. 4
Diptychontafel des fünften Jahrhunderts im Britischen Museum

kästchen, kastenartige Tragaltäre, Kußtäfelchen, Kreuze und andre kirchliche Geräte sowie auch Ehrenstühle für Konsuln und Bischöfe mit geschnitzten Elfenbeinplättchen belegt.

Unter solchen Elfenbeinschnitzereien findet sich das Feinste, von antikem Schönheitssinn noch am meisten Erfüllte, was die christliche Plastik des vierten und fünften Jahrhunderts geschaffen hat, und zwar lassen sich verschiedene Hauptrichtungen in den erhaltenen Werken unterscheiden, welche teils im Abendlande, teils im oströmischen Reiche ihre Mittelpunkte hatten.

Ein besonders schönes Beispiel oströmischer Elfenbeinschnitzkunst ist die Diptychontafel des fünften Jahrhunderts im Britischen Museum, welche einen in einer architektonisch reich verzierten Nische aufrecht stehenden Engel zeigt, der die erhobene Linke auf einen langen Heroldstab stützt, während er in der Rechten die Weltkugel mit dem Kreuz darauf vor sich hinhält. Die griechische Ueberschrift auf einem

Täfelchen über dem Bogen der Nische läßt keinen Zweifel über den byzantinischen Ursprung. Trotz der klassischen Schönheit des griechischen Idealkopfes sowie der fein und geschmackvoll behandelten Gewandung läßt sich in der feierlichen Haltung der langgestreckten Gestalt bereits das Herannahen des höfisch-hieratischen Byzantinismus ahnen (Abb. 4).

Dieses schöne Beispiel frühbyzantinischer Elfenbeinschnitzkunst muß hier als Stilprobe derselben genügen, obwohl es keineswegs vereinzelt dasteht.

Im Gegensatz zu diesem beginnenden Byzantinismus erhielt sich im Abendland, also hauptsächlich in Italien, auch in der Elfenbeinschnitzkunst der römische, plastischer gehaltene Hochreliefstil im vierten und fünften Jahrhundert sowie noch später fort. Der Hauptsitz desselben war naturgemäß Rom selbst, wo er, wie wir sahen, in einer umfangreichen Sarkophagskulptur, im Anschluß an den Stil altrömischer Skulptur, seine hauptsächliche Betätigung fand, die sich aber auch, nach denselben Gesetzen, in den übrigen plastischen Künsten und besonders in der Elfenbeinschnitzerei geltend machte.

Als ein Werk römischer Elfenbeinkunst des fünften oder sechsten Jahrhunderts sind vielleicht die vier zusammengehörigen Täfelchen im Britischen Museum anzusehen, welche in gedrungenen, stark plastischen und lebendig bewegten Gestalten Szenen aus Christi Passion, darunter auch schon eine Kreuzigung, darstellen. Die ursprüngliche Art dieser letzteren sowie die gedrungenen Verhältnisse der Figuren gemahnen an eine ähnliche Kreuzigung und einen ähnlichen Stil auf der Mehrzahl der Holzreliefs an der Türe von S. Sabina in Rom, weshalb sie wie diese aus einer römischen Schule des fünften oder sechsten Jahrhunderts stammen dürften (Abb. 5).

Eine zweite blühende Pflanzstätte fand der weströmische Skulpturstil in Mailand, seitdem im Jahre 303 durch Maximian die Residenz nach dieser Stadt verlegt worden war, die seitdem mächtig aufblühte und durch die dort

entstehenden Monumentalbauten Rom fast in den Schatten stellte. Wie zahlreiche mailändische Sarkophage zeigen, unterscheidet sich der mailändische Skulpturstil anfangs kaum merklich vom römischen, von dem er ein Ableger war. Doch scheinen seit Ende des vierten Jahrhunderts, als beide Hälften des römischen Weltreichs unter dem Szepter des oströmischen Kaisers Theodosius I. wieder vereinigt waren und dieser seine Residenz auch zeitweise in Mailand aufschlug, unter dessen



Abb. 5 Kreuzigung Christi und Tod des Judas
Elfenbeinrelief im Britischen Museum (Nach Graeve)

Schutz und unter der eifrigen Kunstförderung des ihm befreundeten mächtigen Bischofs Ambrosius von Mailand auch oströmische Einflüsse in die Kunst und so auch in die Elfenbeinskulptur Mailands, und zwar in höherem Grade als in Rom eingedrungen zu sein. Diese Einflüsse scheinen sich zunächst hauptsächlich auf eine hellenisierende Formenveredlung beschränkt zu haben, während die plastische Richtung und Kompositionsweise der anfänglich römischen Schule noch beibehalten wurden.

Als Werke dieser römisch-hellenischen Richtung mailändischer Elfenbeinplastik dürften vielleicht die schönen einzelnen Diptychentafeln in der Sammlung Trivulzi zu Mailand und aus Bamberg (jetzt in der Staatsbibliothek in München) bezeichnet werden, welche beide in kräftig plastischem, aber hellenisch veredeltem Figurenstil die Frauen am Grab Christi und letzteres außerdem noch die Himmelfahrt Christi darstellen.

Zweifelhaft bleibt es, ob das schöne Relief des jugendlichen zwischen den zwölf Aposteln thronenden Christus auf der Pyxis in Berlin, welches durch seine starke Plastik an ziselierte Hochreliefs des Hildesheimer Fundes erinnert, der römischen oder mailändischen Schule des fünften Jahrhunderts zuzuweisen sei. Jedenfalls zeigen die straffgezogenen Gewänder und die schon etwas schlanken Gestalten eine gewisse Verwandtschaft mit den Darstellungen des Reliquienkastens im Museum von Brescia (der sogenannten Lipsanothek), welche der mailändischen Schule angehören dürfte. Diese Lipsanothek befand sich von alters her in der Kirche S. Giulia in Brescia. Dieses jetzt kreuzförmig zusammengefügte Kästchen ist mit einem oberen Fries mit Medaillonköpfen des jugendlichen Christus und der zwölf Apostel und außerdem mit drei Reihen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, am Deckel mit Christi Gefangennahme und Verurteilung geschmückt (siehe die Tafel).

Trachten, Faltenwurf, Bewegungen und Typen sind noch durchaus im spätantiken Stil gehalten, die Kompositionen lehnen sich, wenn auch in etwas gelockerter Weise, an diejenigen der römischen Sarkophage an. Trotz des darin enthaltenen reichen Restes antiken Schönheitsgefühls machen sich doch einzelne Flüchtigkeiten in der Ausführung sowie nicht ganz verstandene Formen, wie zum Beispiel in der Art, wie die Beine unter den Gewändern ausgeprägt sind, bemerklich. Das Relief der Figuren ist schon etwas flach gehalten (oströmischer Einfluß?), die Haare sind als einheitliche Massen angelegt und durch ziemlich flüchtige Schraffierungen gegliedert. Genau

dieselbe Behandlung der Haare finden wir an dem Kopf des abendländischen Konsuls Flavius Felix von 428, auf dessen Diptychentafel in der Bibliothèque nationale zu Paris, dessen Kopftypus und ernster fast mürrischer Ausdruck auch fast genau übereinstimmt mit mehreren der Apostelköpfe auf der Lipsanothek von Brescia, ebenso wie die etwas flache Reliefbehandlung beiden Kunstwerken gemeinsam ist. Dieselben dürften daher aus derselben Zeit und Schule des fünften Jahrhunderts stammen.

Eine dritte Hauptstätte altchristlicher Elfenbeinschnitzkunst wurde Ravenna, wahrscheinlich gleichzeitig mit der Verlegung der abendländischen Residenz dorthin durch Honorius im Jahre 404. Oströmische Sitte und Kunst, welche schon Ende des vierten Jahrhunderts unter Theodosius in Mailand eingedrungen waren, konnten unter dessen Nachkommen Honorius und Galla Placidia in Ravenna um so fester Wurzel fassen, als dieser Hafenstadt der unmittelbare Seeverkehr mit dem Osten offenstand. Als ein wertvolles Denkmal aus der Zeit des Beginnes dieser ravennatischen Elfenbeinplastik dürfte das Diptychon im Domschatz von Monza anzusehen sein, welches, nach der wahrscheinlichsten Auslegung, auf der einen Tafel Galla Placidia in römischem Gewand, aber mit wulstigem byzantinischen Kopfputz und an ihrer Seite ihren unmündigen Sohn Valentinian III., auf der andern Tafel ihren Feldherrn Aetius in römisch-byzantinischer, mit dem Porträt seiner Herrin und ihres Sohnes reich bestickter Hoftracht, mit Schild, Speer und Schwert bewaffnet, darstellt. Das Diptychon dürfte denn auch vom Jahre 433 stammen, da Aetius als Feldherr des Abendlandes sich zum Herrscher desselben, im Namen der Galla und ihres vierzehnjährigen Sohnes aufwarf und römischer Patrizier und Konsul wurde. (Vgl. Molinier, Les ivoires, T. I.)

Die langgestreckten Gestalten sind in Vorderansicht, in feierlicher, vornehmer Haltung dargestellt; der Faltenwurf ist, trotz der Stickereien, auch am Gewand des Aetius vortrefflich, in klassischem Stil modelliert, wenn auch das Relief schon

ziemlich flach gehalten ist. Das Diptychon bildet eines der schönsten Beispiele des nach altgriechischen Mustern ausgebildeten frühbyzantinischen Stils und stellt sich würdig dem obengenannten Engelrelief an die Seite.

Mit dem Diptychon des Aetius stimmt nun aber genau im Stil überein das schöne Diptychon aus der Sammlung Carrand (jetzt im Nationalmuseum zu Florenz), welches auf der einen Tafel Adam im Paradies sitzend, umgeben von meisterhaft ausgeführten wilden Tieren, auf der andern Tafel in drei Reihen übereinander die Geschichte des Apostels Paulus zum Gegenstand hat. Die goldschmiedartige Sorgfalt und virtuose, wiewohl schon etwas schematische Technik, zum Beispiel in den Haaren des Adam und der Löwen, weist ebenso auf oströmische (frühbyzantinische) Schule hin wie die langgestreckten Verhältnisse, die feierliche, zum Teil aber schon etwas byzantinisch geduckte Haltung der Figuren der andern Tafel. Auf der mittleren Szene, S. Paul auf Malta, erscheinen einige Krieger, welche in Tracht, Faltenwurf und Typen mit dem Feldherrn des vorerwähnten Diptychons fast genau übereinstimmen, so daß auch dieses, mit Unrecht öfter der römischen Schule zugeschriebene, Kunstwerk wahrscheinlich derselben Werkstatt wie das erstgenannte Diptychon entstammt und wie dieses als ravennatische Arbeit des fünften Jahrhunderts anzusehen ist.

Ein ähnlicher, zwar noch klassisch edler, aber doch schon etwas strenger und starrer Stil prägt sich in den obenerwähnten Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen und in der Grabkapelle der Galla Placidia aus.

Diese Nachblüte antik-christlicher Kultur und Kunst inmitten der Stürme der Völkerwanderung dauerte in Italien auch noch unter der Regierung Theoderichs, des Königs der Ostgoten, fort, der im Jahre 493 dieses Land seiner Herrschaft unterwarf, jedoch sowohl das römische Verwaltungs- und Rechtswesen möglichst unberührt ließ, wie auch die Wissenschaften und Künste nach Kräften förderte, indem er nicht nur prachtvolle Bauten

in seiner Residenz Ravenna aufführen ließ, sondern auch die alten Monumente im ganzen Reich erhielt und schützte. Doch liegt es nahe, daß er bei seinen Bauten in Ravenna, unter denen das glanzvollste, noch wohlerhaltene Monument die Kirche S. Martino in coelo aureo (jetzt S. Apollinare nuovo) ist, sich an die seit Galla Placidia dort eingebürgerte römisch-byzantinische Kunstrichtung anschloß, welche im fünften Jahrhundert im ganzen östlichen Oberitalien (besonders auch in dem im Jahre 452 durch Flüchtlinge aus Aquileja gegründeten Venedig) und auch in Mailand Fuß gefaßt hatte.

Diese Basilika, ein dreischiffiger Langbau mit drei Apsiden, schließt sich zwar dem römischen Basilikabau im wesentlichen an, unterscheidet sich aber von diesem durch die geschlossene (statt einer offenen) Vorhalle, durch den Mangel eines Querschiffs, durch die nach außen aus dem Achteck konstruierte Hauptapsis mit Fenstern, durch die äußere Gliederung der Backsteinmauern mit Wandpfeilern und Bogenfriesen sowie durch die Form und das Material der vierundzwanzig stattlichen, aus prokonnesischem (byzantinischem) Marmor eigens hergestellten korinthischen Säulen mit den nach byzantinischer Art blechartig scharf vom Kern abgelösten griechischen Akanthusblättern der Kapitäle und den darauf gelegten, mit Kreuzen verzierten Steinblöcken (Kämpfern), auf denen die Bogenfüße der architravartig gegliederten Arkaden ruhen. Diese Basilika kann als Typus der ravennatischen Basiliken gelten. Die Apsiswölbung strahlte ursprünglich in Gold, während Mosaiken in drei Reihen noch heute die Wände schmücken, von denen jedoch nur die obersten Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, nach ihrem noch ziemlich gut altchristlichen Stil zu urteilen, aus Theoderichs Zeit stammen dürften, wogegen die Propheten darunter und die Züge von männlichen und weiblichen Märtyrern zu unterst den schon ausgesprochen byzantinischen Stil der Zeit Justinians zeigen.

Unter der Regierung des letzteren wurde das ostgotische

Reich nach langjährigen Kämpfen zertrümmert (um 550), worauf große Teile Italiens, vor allem Ravenna, als Sitz des Exarchen sowie die meisten Seestädte des Ostens, ferner Pisa, Rom, Gaëta, Neapel, Amalfi und ganz Sizilien wieder unter byzantinische Oberhoheit fielen und dauernde Pflanzstätten byzantinischer Kultur und Kunst in Italien wurden.

Unter der Herrschaft Justinians und unter der Förderung kunstliebender Erzbischöfe wie Maximian und Agnellus um die Mitte des sechsten Jahrhunderts gelangte der schon von Galla Placidia in Ravenna eingeführte und von den Ostgoten fortgepflegte byzantinische Stil zur schärfsten Ausprägung und fand dort den wichtigsten Mittelpunkt der Verbreitung in Italien.

An die technischen Errungenschaften und architektonischen Lösungen der Römer sowie des Hellenismus und des Orients anknüpfend entfalteten die Baumeister des oströmischen Reiches einen großen Reichtum an Kenntnissen und Ideen in der Erfindung neuer Raumgestaltungen auf dem Gebiete des Zentral- und Kuppelbaues, wie dies zahlreiche erhaltene Bauwerke sowohl in Syrien und Palästina wie in Konstantinopel selbst bezeugen. Einen besonderen Anstoß zu einer Bereicherung der inneren Raumgliederung und zugleich der statischen Mittel, um dem Schub der Mittelkuppel entgegenzuwirken, gab die Verminderung der Zahl der Stützen des Kuppelraumes, welche an Bauten wie S. Costanza oder S. Stefano in Rom aus einem ununterbrochenen Kranz von Säulen oder Säulenpaaren bestanden hatten.

Wenn die Kirche S. Lorenzo in Mailand, wie vielfach angenommen wird, noch von den Thermen des Maximian aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts stammt, dann wäre dieses System einer beschränkten Stützenzahl allerdings schon römische Erfindung gewesen. Nach andern Annahmen wurde die Kirche aber erst unter Erzbischof Ambrosius am Ende des vierten oder am Anfang des fünften Jahrhunderts oder gar erst im sechsten Jahrhundert erbaut; in beiden Fällen, besonders

aber im letzteren, welcher der wahrscheinlichste ist, wäre auch der Plan dieser Kirche auf oströmische Erfindung zurückzuführen.

Als eine durchaus byzantinische Schöpfung erweist sich jedenfalls die zwar schon unter gotischer Herrschaft durch den Erzbischof Argentarius im Jahre 526 gegründete, aber erst unter Justinian durch den Erzbischof Maximian vollendete und geweihte Kirche S. Vitale in Ravenna. Dies gilt sowohl von ihrer Anlage und Konstruktion, welche ihre Analogie in mehreren Kirchen des Ostens, wie der der S. Sergius und Bacchus sowie der großartigsten Lösung, S. Sofia in Konstantinopel, findet, wie auch hinsichtlich der Ausbildung der architektonischen Formen und Ornamente sowie des reichen Mosaikschmuckes (Abb. 6).

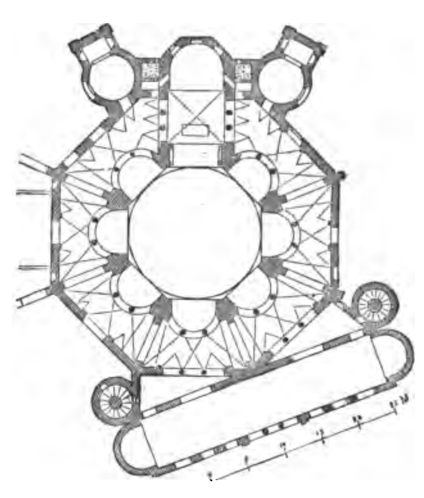


Abb. 6 Grundriß von S. Vitale in Ravenna

Acht massive und hohe Pfeiler tragen ebensoviele Tragebögen dicht unter dem Kuppelansatz, der durch kleine Zwickel aus dem Achteck in die Kreisform übergeleitet wird und eine halbrunde durch Tongefäße gebildete und mit Fenstern versehene Kuppel trägt, welche außen durch einen ein Widerlager bildenden Mauerring (Attika) eingeschlossen und durch ein Zeltdach bedeckt wird. Eine gänzliche Neuerung ist nun, daß an sieben der Tragebögen sich Halbkuppeln als Widerlager anlehnen, welche von halbrunden, aus zwei Säulenarkaden übereinander bestehenden Ausbauten (Exedren) zwischen den Pfeilern getragen werden.



Abb. 7 Inneres von S. Vitale in Ravenna

Der achte Tragebogen öffnet sich auf den tonnengewölbten Vorraum der halbrunden Chorapsis, welcher an den Seiten in der Flucht des Umganges ebenfalls durch zwei Geschosse von Arkaden durchbrochen ist. Der Umgang wird von einer achtseitigen Außenmauer umschlossen, aus welcher nur die Chorapsis mit zwei seitlichen Rundbauten für Sakristeien sowie an der Eingangsseite die schräg gelegene geschlossene Vorhalle mit zwei Treppentürmen heraustritt. Letztere vermitteln den Aufgang zu der Empore, welche über dem Umgang liegt (Abb. 7).

Diese an schönen Durchblicken und Beleuchtungsgegensätzen reiche und zugleich konstruktiv meisterhaft erdachte Raumgliederung wird durch die zahlreichen Marmorsäulen und den gold- und farbenstrahlenden Mosaikschmuck in ihrer zauberhaften Wirkung noch erhöht, wenn auch die Formen der Kapitäle sowie die Zeichnung der Mosaikgestalten schon in starrem Byzantinismus befangen sind. Diese zu allen Zeiten mit Recht bewunderte und behütete Kirche übte nachhaltigen Einfluß auf die Kunst des Abendlandes aus.

Der scharfe Blechstil, welcher sich an den Ornamenten der Säulenkapitäle und der Kämpfer in dieser Kirche und andern ravennatischen Bauten des sechsten Jahrhunderts zeigt, indem die vom griechischen Akanthus abgeleiteten Blätter filigranartig fein zerfetzt, oft wie flatternd, bisweilen auch derb und knollig behandelt sind und wie ein aufgelegtes Flächenmuster, nicht wie lebendig aufstrebendes Pflanzenwerk erscheinen, tritt auch in den übrigen Skulpturen Ravennas aus diesem Jahrhundert mehr oder weniger ausgesprochen hervor.

An den ravennatischen Sarkophagen nimmt die zerstreute Kompositionsweise jetzt noch mehr überhand als früher, während in den Figuren eine rohe und verkümmerte und zugleich scharfe und harte Ausführung auffällt. Besonders werden jetzt als Schmuck der Sarkophage mit Vorliebe auch symbolische Darstellungen, Kränze mit Monogrammen Christi darin, Tauben, Lämmer, Pfauen, Weinranken, Palmen u. s. w. verwendet, welche im trockensten Blechstil ausgeführt sind.

Im siebenten und achten Jahrhundert lebte sich diese ravennatische Sarkophagkunst in völliger Entartung aus, wie die Grabmonumente des Erzbischofs Theodor (gestorben 688) und andrer Erzbischöfe zeigen.

In der ravennatischen Elfenbeinplastik des sechsten Jahrhunderts tritt die prunkhafte Erstarrung und Verflachung des Reliefstils in den zeremoniösen Darstellungen hoher Persönlichkeiten auf Diptychen noch früher und augenfälliger ein

als bei den Schilderungen bewegter Vorgänge. Diesen Unterschied können wir deutlich auch auf eigentlich byzantinischen Elfenbeinen, zum Beispiel dem Diptychon des oströmischen Konsuls Flavius Anastasius (in der Bibliothèque nationale zu Paris) vom Jahre 517 wahrnehmen, wo die Gestalt des thronenden Konsuls in seinem gestickten Staatsgewand schon ganz zeremoniell erstarrte Bewegungen und Gesichtszüge zeigt, während die Schauspieler und Tierkämpfer darunter noch sehr lebendig bewegt sind.

Auch das für den Erzbischof Maximian hergestellte Diptychon in Berlin, welches den bärtigen Christus zwischen Petrus und Paulus sowie die thronende Madonna zwischen zwei Engeln in reichgeschmückten Nischen darstellt, zeigt den von altgriechischen Mustern entlehnten Ideal- und Flachreliefstil des beginnenden Byzantinismus bereits ins Häßliche und Platte umgewandelt.

Als bedeutendstes Beispiel der ravennatischen Elfenbeinschnitzkunst des sechsten Jahrhunderts sei noch der für den Erzbischof Maximian (gestorben 556) ausgeführte prachtvolle Bischofstuhl angeführt, der ganz mit figuralen und ornamentalen Elfenbeinreliefs belegt war, die zum größten Teile noch an Ort und Stelle sind. Dieselben stellen die Geschichte Marias, Christi und Josephs von Aegypten sowie an der Vorderseite des Sitzes die Gestalten des Täufers Johannes zwischen vier Aposteln dar (Abb. 8). Während diese letzteren Gestalten mit großer Sorgfalt ausgeführt, jedoch etwas flach gehalten sind und mit Ausnahme des schönen jugendlichen Evangelisten Johannes dicke, kurzhalsige, mürrische Köpfe zeigen, tritt an den erzählenden Reliefs schon eine flüchtigere, rohere Ausführung hervor, in der die scharfe Technik des Schneidens und Gravierens vorherrscht, die abrundende Modellierung fehlt. Doch zeigen die Gewänder vorwiegend noch den antiken Wurf, und auch an Resten antiker Anmut in den Bewegungen fehlt es nicht; was die Köpfe betrifft, so schimmert das antike Ideal nur noch in den jugendlichen Gestalten, vor



Abb. 8
Bischofstuhl des Maximian im Dom zu Ravenna

allem Christi durch. Neben römischen kommen aber auch byzantinische, selbst barbarische Trachten vor. Die Legionäre tragen weite Hosen, die Palastsoldaten, welche Josephs Thron

umgeben, sind mit ihren grimmigen, langhaarigen und langbärtigen Gesichtern und ihren Trachten deutlich als germanische Krieger charakterisiert. Dagegen tritt eine Fülle antiker Schönheit uns in den Ornamentstreifen entgegen, welche die Reliefs umschließen; besonders schön sind die tief unterschnittenen Weinranken an der Vorderseite des Stuhles, welche aus einer Vase nach beiden Seiten hin sich winden und zwischen denen schön ausgeführte und lebendig bewegte Löwen, Hirsche, Hasen, Enten u. s. w. in rein dekorativer Absicht angebracht sind. Man ist geneigt, in denselben Nachläufer der schönen Tierdarstellungen auf dem obenbesprochenen S. Paulsdiptychon zu erkennen.

Ob der Bischofstuhl des Maximian nun in Ravenna selbst entstand oder, wie neuerdings vielfach angenommen wird, aus Aegypten oder dem Osten eingeführt wurde, muß hier dahingestellt bleiben; jedenfalls zeigen die Apostelfiguren darauf nahe Stilverwandtschaft mit dem obenbesprochenen Diptychon Maximians, und jedenfalls steht es fest, daß sich an die Reliefs dieser Kathedra zahlreiche andre aus Ravenna und Ostitalien anschließen, welche eine ganze Schulrichtung vertreten, die auf die Kleinplastik Italiens in der unmittelbaren Folgezeit einen großen Einfluß ausübte.

Durch den Einfall der Longobarden im Jahre 568 in Italien wurde nicht nur der römischen Kultur und Kunst ein schwerer Stoß versetzt, sondern es wurden damit zugleich auch die von den Goten noch erhaltenen altrömischen Einrichtungen, Verwaltungs- und Rechtszustände größtenteils beseitigt und durch das germanische Feudalwesen ersetzt. Hierdurch wie durch die allmähliche Vermischung der Longobarden mit den Römern entstand ein neues Reich, eine neue Sprache und Kulturepoche für Italien, welche anfangs freilich sich nur im Verfall der Kultur äußerte. Dieser Verfall und Umwandlungsprozeß trat auch in der Kunst Italiens allmählich um so tiefgreifender ein, als die Longobarden, nachdem sie sich in Italien heimisch gemacht hatten, auch selbst mit Hand

anlegten und in roher Weise die vorhandenen Vorbilder der byzantinischen und römischen Kunst nachahmten sowie mit eignen mitgebrachten Kunstformen und Vorstellungen mischten.

Ein ähnlicher Umgestaltungs- und Verschmelzungsprozeß hatte in den übrigen, schon im fünften Jahrhundert germanischen Eroberern anheimgefallenen Provinzen des römischen Reiches begonnen und die Entstehung neuer Völker und Staaten herbeigeführt, in denen je nach dem Auftreten oder der Anzahl der Eroberer auch die germanische Sprache siegte oder, wie in Italien, Frankreich und Spanien, eine mit germanischen Bestandteilen vermengte romanische Mischsprache entstand.

Unter diesen neuen Völkern, deren einigendes Kulturband die christliche Religion war oder wurde, bildeten sich nun hauptsächlich im Dienste der Kirche, welche schon durch ihre geheiligten Urkunden, Schriften und Glaubensgesetze genötigt war, die altchristlichen, d. h. antiken Ueberlieferungen aufrechtzuerhalten und zu pflegen, neue Kunstrichtungen aus, welche zwar die überlieferten Formen als Grundlagen und Vorbilder nachzuahmen trachteten, aber zugleich mit den aus heidnischer Zeit noch ererbten Symbolen und Verfahren bewußt oder unbewußt vermischten sowie mit eignem naiven Realismus auffaßten und belebten. Zu den germanischen und keltischen Elementen gesellten sich dann seit der Ausbreitung des Islam im siebenten Jahrhundert auch noch orientalische Phantasiegebilde und Formen.

In Rom selbst, wo jetzt im Papst der einzige Vertreter der Idee der römischen Weltherrschaft, wenigstens durch die Kirche, erhalten war, fanden im Kirchenbau auch in diesen Jahrhunderten wenig Neuerungen statt, vielmehr wurde im altchristlichen Basilikastil fortgebaut. Doch verschlechtert sich die Bautechnik und besonders auch die ausschmückende Kunst, welche vorwiegend unter byzantinischen Einfluß gerät, der durch die byzantinischen Kolonien Italiens sowie die aus Byzanz infolge des Bilderstreites nach Rom geflüchteten

Künstler vermittelt wird. Die Mosaiken, welche jetzt in S. Maria in Cosmedin, am Triumphbogen von S. Nereo und Achilleo, in der Apsis von S. Maria in navicella und sonst ausgeführt werden, zeigen einen äußersten Verfall der Technik, der Zeichnung und der Farbenwirkung. — Nach dem neunten Jahrhundert schläft dieser Kunstzweig dort für längere Zeit ganz ein.

Eine wichtigere Rolle als selbst Rom dürften in diesen Jahrhunderten für die Forterhaltung der antiken Kunstüberlieferungen die vorerwähnten byzantinischen Besitzungen in Italien, Ravenna an der Spitze, gespielt haben, welche, selbst als sie mit der Zeit nur noch äußerlich der byzantinischen Oberhoheit unterworfen waren und in deren Namen sich selbst regierten, doch ihre Handelsbeziehungen zum Osten aufrechterhielten und hauptsächlich auch kleinere und größere Kunstartikel von dort bezogen, wodurch die eingepflanzte Gewöhnung an byzantinische Kunst immer wieder neue Nahrung erhielt. Nicht nur die kirchliche Kunst Italiens erfuhr auf diese Weise byzantinische Beeinflussung, sondern auch allerlei Gegenstände für den weltlichen Gebrauch wurden vom Osten eingeführt und fabrikmäßig in Italien nachgeahmt, wie zum Beispiel eine gewisse Gattung Toilettekästchen, die mit Elfenbeinplättchen belegt sind, auf denen alle möglichen Vorgänge der altgriechischen Sage und Mythologie, Gladiatorenkämpfe, Wagenrennen u. dgl. zum Teil unmittelbar nach antiken Vorbildern in lebhaft bewegten, oft sehr zierlich ausgeführten, wenn auch in den Verhältnissen fehlerhaften Relieffiguren dargestellt sind.

Wenn nun auch solche byzantinische Einwirkungen doch wenigstens das Gute hatten, daß sie gewisse antike, technische und stilistische Ueberlieferungen in Italien wach erhielten, so trug anderseits die Starrheit der kirchlichen Kunst des Ostens im Verein mit ihrer Betonung des stofflichen Prunkes doch auch wieder zum Sinken des Kunstgeschmacks in Italien bei.

Die selbständigsten und bedeutendsten Kunstleistungen der Longobarden fallen in das Gebiet der kirchlichen Baukunst, welche sie seit ihrer Bekehrung zum Katholizismus infolge von Theodolindens Anregung, Ende des sechsten Jahrhunderts, mit Eifer betrieben.

In ihren stattlichen Kirchenbauten wie der Kathedrale von Monza, S. Sofia zu Padua, dem Dom zu Casal Monferrato, S. Ambrogio zu Mailand schlossen sie sich im wesentlichen zwar der Anlage der altchristlich-römischen Basilika, in den achteckigen Baptisterien von Novara und Albegna mit um den Kuppelraum angeordneten Rundnischen an den Typus der Minerva Medica, im Baptisterium von Nocera mit dem tonnengewölbten Umgang und dem Kranz von gekuppelten Säulen, welche den mittleren, erhöhten Kuppelraum tragen, an Vorbilder wie S. Costanza in Rom an, allein sie führten in der inneren und äußeren Gliederung und Ausschmückung sowie in der Konstruktion der Kirchen manche Neuerungen ein, welche den Uebergang vom altchristlichen zum frühmittelalterlichen Baustil anbahnten.

Die Backsteinaußenseiten ihrer Kirchen belebten sie durch verschiedenfarbige Ziegelschichten oder durch eingefügte aus Ziegeln konstruierte Scheiben, Sterne u. s. w. Vielleicht begann auch schon durch sie die Inkrustation der Außenmauern, besonders der Fassaden, mit farbigen Marmorplatten, welche nachmals besonders in Toskana so beliebt war, oder mit verschiedenfarbigen Marmorquadern in wagerechten Streifen. In ihren Zierformen, Kapitälen, Friesen ahmen sie römische und byzantinische Vorbilder, aber in einer sehr rohen, verkümmerten Weise, nach.

Beachtenswert ist die Vorliebe der Longobarden für Steinskulptur, wodurch sie, so wenig Erfreuliches sie auch darin leisteten, doch den Sinn und die Uebung der Steinplastik wieder anregten. Besonders statteten sie ihre Kirchen reichlich mit Altären, Chorschranken, Kanzeln, Brüstungen und Platten aller Art, auch Grabplatten aus Stein aus, in deren

Gesamtform sie sich an altchristliche Vorbilder anschlossen, während sie in der in strengem Flächenschmuckstil gehaltenen, plastischen Verzierung derselben altchristliche und byzantinische Ornamente, Symbole und religiöse Kompositionen mit ihrer eignen, altererbten Formenwelt und technischen Gewöhnung verbanden, die sich hauptsächlich an der altgermanischen Webe-, Holzschnitz- und Schmiedekunst ausgebildet hatte.

In allen erdenklichen Mustern von vielfach und kunstvoll verschlungenen Flechtornamenten, die kerbschnittartig geriffelt sind, erkennt man den Einfluß in Holzschnitzerei oder auch in Metallblech ausgeführter Bandmuster; an geschnittenes Eisenblech gemahnen die Lilienornamente, die an Giebeln angebrachten Schnörkel (Krabben); selbst die von der byzantinischen oder altchristlichen Kunst entlehnten Wein- und Akanthusranken erfuhren in der longobardischen Kunst eine eigne Umgestaltung.

In den figuralen Teilen ihrer Steinreliefs, welche teils altgermanische und christliche Tiergestalten, Drachen, Schlangen, Widderköpfe u. s. w., teils menschliche Figuren darstellen, zeigen sie einen völlig barbarischen Stil. Klassische Beispiele longobardischen Flächenschmuckes sind die ganz im Blechstil gehaltenen Reliefdarstellungen am Marmoraltar des Pemmo (756) in Cividale, mit vier rohen Darstellungen nach byzantinischen Mustern von Christi Himmelfahrt, Marias und Elisabeths, der heiligen drei Könige sowie an der Rückseite von zwei Kreuzen und mehreren Sternen; ferner diejenigen am Taufstein des Calixtus ebenda und an dem auf korinthischen Säulen ruhenden Ciborium (Schutzdach) darüber, wo germanische Tiersymbolik und die Evangelistensymbole sich mit Flechtwerk, schematischen Pflanzen und verkümmerten antiken Ornamenten zu phantastischer Wirkung vereinigen.

Doch auch derbplastische Hochreliefs mit plumpen, untersetzten Figuren schuf die Skulptur der Longobarden; sei es zum Schmuck von Kapitälen wie zum Beispiel von denen aus S. Michele in Brescia, wo in höchst naiver Realistik

Szenen aus der Legende der S. Julia und des S. Laurentius dargestellt sind, sei es zur Ausschmückung der Fassaden und Portale der Kirchen, sei es zum plastischen Schmuck von Hausteinen, welche sie neben den Portalen oder zerstreut an den Fassaden einsetzten.



Abb. 9
Miniaturmalerei in S. Trinità della Cava bei Neapel

Bemerkenswert ist die genrehafte Naivität, mit welcher, gänzlich ohne Anlehnung an antike Vorbilder, vielmehr mit einer gewissen Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung, auf solchen Reliefs Vorgänge aus dem täglichen Leben, Jagd, Kampf, Familie u. s. w. geschildert sind; wie zum Beispiel an der Rückseite einer Steinkanzel im Dom von Monza. Auch ihre germanischen Trachten stellten sie zum Teil auf Reliefs, besonders aber auf ihren Miniaturmalereien, wie in der Handschrift der longobardischen Gesetze aus der Zeit des Königs Rachis (Mitte des achten Jahrhunderts) in S. Trinità della Cava bei Neapel (Abb. 9), sowie auf den Wandgemälden dar, mit denen zum Beispiel Theodolindens Palast in Monza geschmückt war und auf denen die Thaten der Longobarden geschildert waren.

Dieser voraussetzungslose, wenn auch zunächst in barbarischer Formlosigkeit sich äußernde Realismus, den wir zuerst in der longobardischen und später in noch ungefügerer Roheit auch in der angelsächsischen Kunst (Runenkästchen im

Nationalmuseum von Florenz) wahrnehmen, war ein neuer fruchtbarer Keim, den das Germanentum in die Kunst hineintrug, welcher später üppig aufgehen und der Kunstentwicklung neue Nahrung zuführen sollte. Unter der alleinigen Herrschaft antiker und byzantinischer Vorbilder wäre wahrscheinlich die Kunst des Abendlandes ebenso verkümmert, wie sie ohne den Leitstern der Antike sich schwerlich zu jenen Höhen wieder aufgeschwungen hätte, die sie nach völliger Barbarei wieder erreichte.

Als das longobardische Königreich seine höchste Blüte erreicht hatte und durch die Verschmelzung der Germanen mit den Romanen sich zu einem italienischen Nationalstaat auszugestalten schien, scheiterte derselbe an dem Widerstande Roms und an der Macht des mit diesem verbündeten Karl des Großen, des gewaltigen Neubegründers des Frankenreichs, dem er im Jahre 774 nach blutigem Krieg auch das Reich der Longobarden einverleibte.

Nachdem er „alle Länder vom Ebro und den Appenninen bis zur schleswig-holsteinischen Eider und vom Atlantischen Ozean bis zur Raab und Elbe unter seine Herrschaft gebracht" hatte, ließ er sich im Jahre 795 in Rom vom Papst Leo III. in der Peterskirche zum römischen Kaiser krönen und zum obersten Schirmherrn der Kirche ausrufen.

Diese Wiederherstellung des römischen Kaisertums, aber unter deutscher Führung, war die symbolische Besiegelung eines weltgeschichtlichen Vorganges, der sich in der Zertrümmerung des römischen Reiches durch die Germanen, aber zugleich in dem Anschluß dieser an die römische Kultur vollzogen hatte.

In der Tat beschränkte sich Karl der Große nicht darauf, die Idee des römischen Kaiserreichs in staatlicher Beziehung wieder ins Leben zu rufen, sondern er war ebenso bestrebt, die tiefgesunkene oder noch in den Anfängen befindliche Kultur seiner Untertanen durch eifrige Pflege der Wissenschaften und Künste nach römischen Vorbildern zu heben.

Wie Alcuin der Förderer des klassischen Schulunterrichts im Reiche Karls des Großen war, so standen der Leitung der Kunstangelegenheiten die kunsterfahrenen Aebte Ansegis und Einhart an seinem Hofe vor. Auch erließ Karl an sämtliche Bischöfe des Reiches Verordnungen bezüglich der Erhaltung und Erbauung von Kirchen. — Er selbst ließ Palastbauten in Ingelheim, Aachen und Nymwegen sowie vor allem den Münster in Aachen nach altchristlich-byzantinischem Vorbild errichten. Derselbe schließt sich zunächst der obenerwähnten Gruppe von Zentralbauten mit auf acht Stützen freischwebender Kuppel an, wie S. Lorenzo und S. Vitale. Am nächsten sind ihm verwandt die Rundkirchen von Derbe und Hierapolis, aus Justinians Zeit, sowie der Dom von Brescia, der zwar im siebenten Jahrhundert gegründet, aber im neunten von Grund auf neu erbaut wurde, so daß es fraglich bleibt, ob er ein longobardisches Vorbild für den Aachener Dom oder eine Nachbildung nach demselben darstellt (Abb. 10).

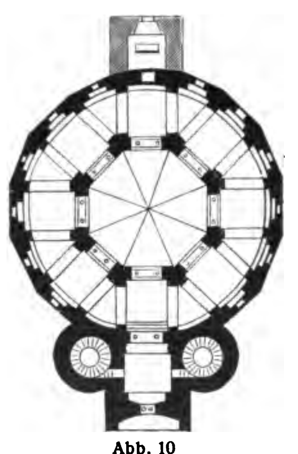


Abb. 10
Grundriß des Münsters zu Aachen

In der Mauerkonstruktion sowie in den Einzelgliedern schließt sich jedoch der Bau der spätrömischen, nichtbyzantinischen Architektur an. So haben die Säulen, welche innerhalb der großen Pfeilerarkaden des Obergeschosses des Mittelbaus eine zweigeschossige Teilung derselben herstellen, zumeist antike Schafte von Granit und Marmor, ebenso wie korinthische und komposite Kapitäle, die teils antik sind, teils eine rohe Nachahmung antiker, nichtbyzantinischer Muster darstellen (Abb. 11). — Auch die Einrahmungen der Bronzegitter, welche die Brüstung der Empore nach dem Mittelraum hin

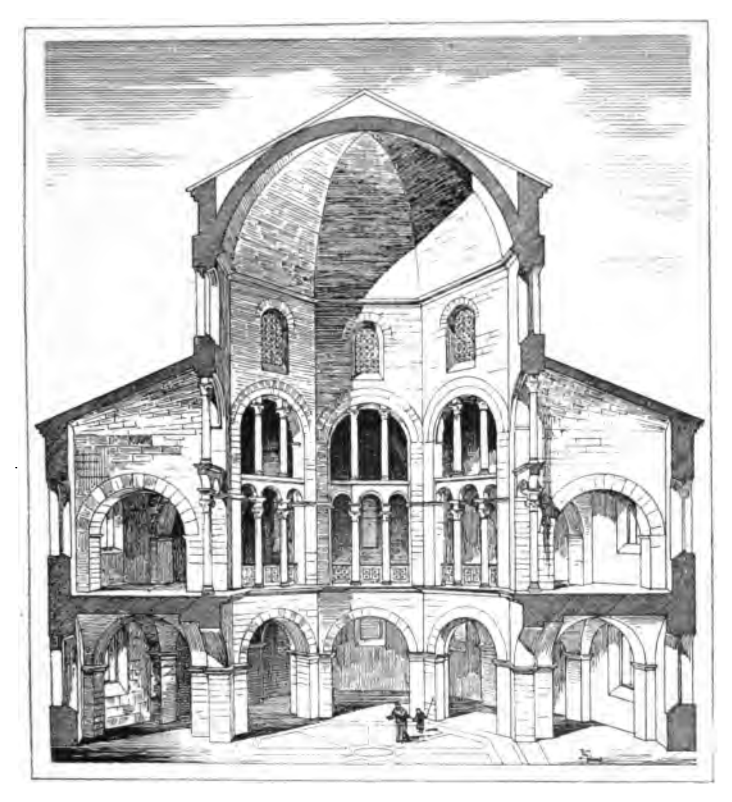


Abb. 11 Durchschnitt des Münsters zu Aachen (rekonstruiert)

bilden, zeigen unverstandene Nachahmungen antiker Pilaster und Gebälke mit Rosettenschmuck u. dgl. Im ganzen sind die Gliederungen und Profile der Kirche sehr dürftig und roh, aber immerhin von der Antike abhängig. — Auch die Ornamentik der vier Bronzetüren des Aachener Münsters schließt sich in derber Weise an antike Vorbilder an. — Der Münster von Aachen fand als ein für die damalige Zeit klassisches Vorbild vielfache Nachahmung in karolingischer Zeit und noch später.

Eine andre karolingische Zentralanlage ist die Doppelkirche S. Michael zu Fulda, welche an den Säulen der unteren Krypta eine derbe Nachahmung römischer, an den acht Säulen des oberen Mittelraumes eine feinere, wenn auch unorganische Nachbildung korinthischer und kompositer Kapitäle sowie attischer Basen zeigt.

Neben diesen Zentralbauten behielt auch die karolingische Epoche den Basilikenbau im wesentlichen bei, nur daß, wie in der Klosterkirche von S. Gallen, die Ost- und Westseite mit einer Apsis abschlossen. Eine Basilika war auch der alte Dom von Köln. — Besonders interessant durch die wiewohl unverstandene Nachahmung römischer Formen ist die zweigeschossige Rundbogenvorhalle der Abtei von Lorsch, deren schachbrettartige Musterung mit roten und weißen Kalksteinen auf longobardische oder orientalische Vorbilder zurückgehen dürfte (Abb. 12).

Außer der Architektur förderte Karl insbesondere die Malerei und lud die Aebte der Klöster ein, derselben zum Schmuck

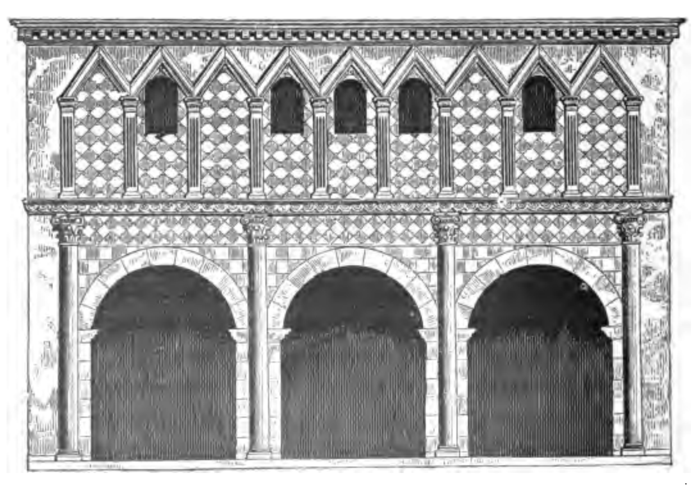


Abb. 12 Torhalle einer fränkischen Basilika in Lorsch

ihrer Kirchen Pflege angedeihen zu lassen. Bemerkenswert ist, daß auch er, ähnlich wie die Longobardenkönige, neben der in herkömmlichen Formen sich bewegenden kirchlichen Malerei auch die historische Malerei zur Verherrlichung vaterländischer Taten in germanischen Nationaltrachten sich angelegen sein ließ. — In der großen Halle seines Palastes zu Ingelheim ließ er auf der einen Seite Taten des römischen Volkes, auf der andern Taten der Franken bis zu seiner Zeit darstellen, während in der anstoßenden Palastkirche Szenen des Alten und Neuen Testaments in ähnliche Parallele zueinander gesetzt wurden.

Ebenso ließ er im Münster zu Aachen seinen Feldzug nach Spanien darstellen. — Durch solche Unternehmungen wurde in die christlich-antikisierende Ueberlieferung eine mächtige Lücke gerissen und der Grund zu der Darstellung zeitgenössischer Gewänder im Mittelalter gelegt.

Eine Vorstellung vom Charakter dieser Malereien können wir uns hauptsächlich durch die Miniaturen machen, welche ebenfalls durch Karls Fürsorge einen bedeutenden Aufschwung erfuhren. — Durch das Eingreifen klassisch gebildeter Gelehrter wie des Gothen Theodulf, Bischofs von Orleans, drangen wieder viele mythologische Gestalten und Personifikationen in die Darstellungen ein, oder es wurde die nie erloschene Erinnerung an dieselben nach klassischen Vorbildern wieder aufgefrischt. — Theodulf selbst ordnete zum Beispiel ein Gemälde an mit der Mutter Erde als Cybele in der Mitte, einen Knaben an der Brust, eine Schlange am Arm, Früchte neben sich. Diese Aufnahme mythologischer Stoffe in die karolingische Kunst ward auch nicht verhindert durch Schriften wie die „de imaginibus", die unter Karls des Großen Namen gegen die übertriebene Bilderverehrung auftrat und gerade diese mythologischen Motive als falsch verwarf.

Ebenso wie in diesen stofflichen Motiven macht sich der Einfluß der Antike auf die Malerei der karolingischen Epoche auch in der Wiederanknüpfung an altchristliche Vor-

bilder geltend, womit sich allerdings auch byzantinische (syrische) Einflüsse vermischen. In die ganze Darstellungsweise dringt aber zugleich ein frischer, fast realistischer Drang nach Belebung, ein dramatisches Ungestüm, welches in seiner ungebärdigen Gewaltsamkeit auch über die bewegtesten Darstellungen der altchristlichen Kunst hinausgeht. Es ist die Jugendfrische der germanischen Auffassung, die hierin unmittelbar hervortritt. — Zugleich machten sich aber in diesen Miniaturen, besonders an den Anfangsbuchstaben (Initialen), das schon erwähnte germanische Schnörkelwesen, das Flechtornament, die Drachenverschlingung und andre phantastische Tierbildungen bemerklich, wie sie besonders auch im skandinavischen Norden, bei den Angelsachsen und Iren üblich waren.

Von Miniaturwerken aus der Zeit Karls des Großen selbst ist zu erwähnen ein Evangelienbuch im Louvre, von Godescalc 781 angefertigt, welches Einrahmungen und Initialen bald in klassischer, bald nordischer Ornamentik mit Beimischung von allerlei Vogelgestalten zeigt. In den Figuren ist deutlich die Nachahmung altchristlicher, nichtbyzantinischer Vorbilder zu bemerken. — Eine verständige Wiedergabe antikisierender, altchristlicher Vorbilder zeigt ferner der Codex aurens in Trier mit vier Evangelistenfiguren. — Wichtig in dieser Hinsicht ist auch die Alcuinsbibel in Zürich und eine solche in London. Die Miniaturmalerei dieses Stiles blühte nach Karls des Großen Tode noch lange unter den karolingischen Herrschern in den von ihm gegründeten Klosterschulen, so besonders in Tours, Metz, Reims sowie am Niederrhein, in Aachen, Trier, Köln noch fort. Das nordische Flechtwerk und Geriemsel wird allmählich durch mehr klassische Ornamentik verdrängt, ebenso vervollkommnen sich die Figuren. Den Höhepunkt erreicht diese Kunst unter Karl dem Kahlen; ein klassisches Beispiel aus seiner Zeit ist die Bibel von 850 im Museum des Louvre, sowie sein Psalter ebendort (Abb. 13). Gegen Ende des neunten Jahrhunderts geht die Miniaturmalerei in Frankreich



Abb. 13 David und seine Gefährten Aus dem Psalterium Karls des Kahlen in Paris

und Deutschland zurück, wogegen sie in England unter Alfred dem Großen aufblüht, wo allerdings irische und byzantinische Einflüsse vorherrschen.

Ein schönes Werk fränkischer Miniaturkunst aus der Zeit Karls des Dicken (881—88) stellt immerhin noch die von einem Mönch Ingobert ausgemalte Bibel im Kloster S. Paolo zu Rom dar, wo die Figuren in antiker Tracht lebhafte, natür-

liche Bewegungen zeigen und nur schwache byzantinische Anklänge vorkommen. In den Randleisten und Verzierungen herrscht das antike Ornament, zumal das Wasserlaub und Rosetten, in zahllosen Gestaltungen vor; nordisches Flechtwerk erscheint hauptsächlich nur an den Initialen.

Große Pflege fand auch der Metallguß sowie die Goldschmiedkunst unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern. Er verordnete, daß in jedem Gau seines Reiches für gute Gold- und Silberschmiede gesorgt werde, auch trieben er und seine Großen viel Aufwand mit Tafel- und Luxusgefäßen und Geräten aus Edelmetall. Eine besondere Bewunderung hegte er für antike Werke der Goldschmiedkunst und der Steinschneiderei, die er eifrig sammelte.

Von plastischen Werken in Metallguß aus karolingischer Zeit sei die kleine Reiterfigur aus Erz im Musée Carnavalet zu Paris hervorgehoben, welche, nach der guten Haltung des gekrönten Reiters, mit Schwert und Reichsapfel in beiden Händen, dem trefflichen Faltenwurf seines Mantels sowie nach dem feurigen Kopf des lebendig bewegten Pferdes zu urteilen, fast als antikes Kunstwerk gelten könnte, wenn der schnurrbärtige, mit geschnürten Lederstiefeln versehene Reiter nicht deutlich als fränkischer König, vielleicht Karl der Große selbst, charakterisiert wäre.

Vor allem aber erfreute sich die Elfenbeinschnitzerei unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern großer Beliebtheit und wurde in den Klöstern eifrig ausgeübt. In derselben werden vorwiegend altchristliche Vorbilder bisweilen fast genau nachgeahmt, während die byzantinische Kunst weniger Einfluß darauf ausübte. Die Gestalten auf diesen Elfenbeinreliefs sind meist gedrungen, bisweilen selbst kurz, oft krummbeinig, dabei mit kräftigen Gliedern und energischen, oft ungestümen Bewegungen, in plastischer Rundung ausgeführt. Ihre Gewänder schließen sich im Schnitt wie im Faltenwurf durchwegs altchristlich-römischen Vorbildern an, mit Ausnahme der Kriegertrachten, welche fränkisch sind.

Häufig sind auf jeder Tafel mehrere Darstellungen übereinander angebracht, die durch wolkenartig gewundene plastische Streifen als Fußboden getrennt sind. Besonders häufig kommen Darstellungen des Gekreuzigten mit mehreren Figurengruppen daneben und darunter vor. Oben sind meistens Sonne und Mond als menschliche Brustbilder mit Strahlenkranz und Mondsichel sowie zwei zu Christus herabschwebende Engel; neben dem Kreuz Maria, Johannes, die Kirche und Synagoge, darunter Krieger sowie die aus Gräbern blickenden Auferstehenden, zu unterst Okeanos, auf einem Drachen sitzend, und Gaea (die Erde), von einer Schlange am Arm



Abb. 14
Kreuzigung und Auferstehung Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München

umwunden. Die Einrahmungen zeigen die mannigfaltigsten Motive römischer Wasserlaub- oder Akanthusblätter mit Einfassungen von Perlstäben nach dem Reliefbild hin (Abb. 14).

Aus Karls des Großen Zeit dürfte noch das Diptychon mit je drei Darstellungen aus Christi Leben im Domschatz zu Aachen stammen, wo die Figuren besonders kurz gehalten, im übrigen aber gut durchgebildet sind.

Meisterwerke der Elfenbeinplastik aus der Zeit Karls des Kahlen (gestorben 877) sind die Buchdeckel seines Psalters in der Nationalbibliothek zu Paris. Der vordere Deckel zeigt in vier Reihen übereinander zu oberst Christus, von Bittflehenden umgeben, darunter die Seele Davids als Kind im Schoß eines schönen Engels, der sie gegen zwei prachtvoll einherstürmende Löwen beschützt, darunter die Menschenkinder, mit Spießen und Schwertern sie bedrohend, zu unterst die Widersacher, die in die selbstgegrabene Grube fallen. Der hintere Deckel zeigt in großartigen, ganz klassisch gewandeten Figuren die Bußpredigt Nathans vor David, hinter diesem die prächtige Gestalt der Bathseba, darunter die Leiche des Urias. Zu unterst ist in sehr ausdrucksvollen Gestalten der Reiche, der seine vielen Schafe selbstgefällig zählt, sowie der bescheiden sein einziges Schaf umfassende Arme dargestellt.

Ein auch für die Kunstgeschichte des Abendlandes weittragendes, ja welthistorisches Ereignis war die Auflösung des karolingischen „Gottesreiches“ in drei abgesonderte Staaten mit eignen Regierungen, welche bereits unter den Enkeln Karls des Großen, deren keiner auf Anteil an der Herrschaft verzichten wollte, nach blutigen Kämpfen zwischen ihnen durch den Teilungsvertrag von Verdun im Jahre 843 vollzogen ward. Ebenso wie dadurch die romanisierten Gallofranken und die Deutschen endgültig voneinander geschieden und zu eignen Nationen gestaltet wurden und auch durch die Abtrennung des lotharingischen Reiches den in diesem begriffenen Italienern ein neuer Anstoß zum Streben nach eigner Staatenbildung gegeben ward, so beginnt jetzt auch die Kunst-

entwicklung in diesen Ländern mehr und mehr nationale Bahnen einzuschlagen, wenn auch die antiken und altchristlichen Ueberlieferungen noch lange Zeit bestimmend auf dieselben einwirken. Und zwar beginnen schon jetzt, in der zweiten Hälfte des neunten und im zehnten Jahrhundert Frankreich und Deutschland die Mittelpunkte abendländischer Kunst zu werden, während in Spanien und Sizilien die maurische Kunst herrscht, wogegen im übrigen Italien, Hand in Hand mit der Zerstücklung des Landes in fränkische und longobardische Herzogtümer, päpstliche Besitztümer und Küstenstriche unter byzantinischer Oberhoheit, hier verwilderte longobardische, dort verkommene altchristliche, anderswo wieder byzantinische Kunstrichtungen auftreten, die zum Teil sich kreuzen.

Nachdem einige kraftvolle Könige aus fränkischem und sächsischem Hause die durch den Zerfall des karolingischen Weltreiches ermutigten äußeren Feinde, Normannen, Dänen, Slawen und Magyaren, siegreich zurückgeworfen und auch durch die Bekämpfung der Selbständigkeitsgelüste der Großen die Einheit und den Bestand des deutschen Reiches wesentlich gesichert hatten, ward im Jahre 936 Heinrichs des Finklers Sohn, Otto der Große, zum König der Deutschen erwählt und damit die erste machtvolle Glanzperiode des deutschen Reiches eingeleitet. Schon bei seiner Krönung, die er in Aachen auf dem Thron Karls des Großen empfing, erkor er sich in diesem das Vorbild für die Ausübung seines Herrscherberufes. Nachdem er unter schweren Kämpfen die Machtgelüste der Stammesherzöge gebändigt und die Grenzen des Reiches mächtig erweitert hatte, erblickte er demnach das höchste Ziel seiner Wünsche darin, die christliche Weltmonarchie Karls des Großen durch seine Krönung zum römischen Kaiser wiederherzustellen, welche er auch nach mancherlei Kämpfen und Schwierigkeiten durch den Papst Leo VIII. im Jahre 964 zu Rom vollziehen ließ.

Daß Otto der Große eine ebenso große Verehrung für alt-

römische Kultur hegte, wie er die Erhabenheit der römischen Kaiserwürde ernst und feierlich auffaßte, das bewies er durch die eifrige Förderung der Wissenschaften, Künste und der Literatur auf antiker und altchristlicher Grundlage, auch hierin dem Vorbild seines großen Vorgängers, Karls des Großen, folgend, wenn er auch, so wenig wie dieser, selbst klassische Bildung besaß.

Außer am kaiserlichen Hofe und an den Sitzen der Bischöfe fanden Wissenschaft und Kunst besondere Pflege in den Klöstern, in denen zur Bekämpfung der herrschenden Verwilderung strengere Zucht eingeführt wurde. Es entstanden wieder neue Klosterschulen, wo nicht bloß die Baukunst, sondern auch alle schmückenden Künste wie Malerei, Glasmalerei, Miniaturmalerei, ferner Skulptur, Elfenbeinschnitzerei, Metalltechnik und Guß Pflege und Ausbildung fanden.

In der Baukunst des Abendlandes, und in erster Linie auch Deutschlands, bereitet sich jetzt ein neuer Stil, der romanische Baustil, vor, der, an altchristliche, karolingische und in einzelnen Gegenden auch an byzantinische und longobardische Vorbilder und Vorstufen anknüpfend, zugleich altererbte nordische sowie orientalische Formen, Verhältnisse und Symbole in sich aufnimmt und aus allem diesem ein neues Ganze als den Ausdruck einer mächtig gärenden und emporstrebenden Kulturepoche schafft, in der sowohl das politische Bewußtsein der einzelnen Völker kraftvoll erwacht, wie auch das religiöse Empfinden sich steigert und das Wachstum der kirchlichen Macht fördert.

Am bedeutendsten tritt uns das schöpferische Wirken des entstehenden neuen Baustils im Stammlande der Ottonen entgegen, auf dem jungfräulichen Boden Niedersachsens, der erst durch Karl den Großen dem Christentum gewonnen war. Dort gründeten die von den Kaisern erwählten Bischöfe und Aebte, damals die treuesten Stützen der Reichsgewalt, schon im zehnten Jahrhundert eine Reihe stattlicher Kathedralen und Stiftskirchen, in denen bereits die Grundlagen des romanischen Baustils Niedersachsens geschaffen wurden.

Obwohl die kirchlichen Hauptgründungen Heinrichs I., der Dom von Merseburg, und Ottos I., der Dom von Magdeburg, späteren Umbauten vollständig weichen mußten, so ist uns doch in der Stiftskirche von Gernrode im Harz, einer Gründung des tapferen Slawenbesiegers, Markgrafen Gero, ein schönes Beispiel der neuerstandenen sächsischen Kirchenbaukunst erhalten, in welchem alle bezeichnenden Eigenschaften derselben schon klar vorgezeichnet, wenn auch noch nicht in voller Strenge ausgebildet sind. Die Anlage der flachgedeckten Basilika ist beibehalten und bleibt auch die herrschende in der niedersächsischen Architektur. Langhaus, Querschiff und Chor bilden ein lateinisches Kreuz, indem zwischen Querschiff und Chorapsis noch ein quadratischer, erhöhter Raum gelegt ist, zu dem eine Treppe zwischen den zwei gemauerten Kanzeln emporführt, während unter der linksseitigen Kanzel eine Bogentür sich auf eine schmale Treppe öffnet, die zur Krypta hinunterführt. Auch an die Seitenschiffe legen sich neben den Chor kleine Apsiden. An der Westseite schließt sich eine Vorhalle mit zwei seitlichen runden Treppentürmen davor an, ein Motiv, das vom Aachener Münster stammen dürfte, ebenso wie die Empore mit Arkaden auf kurzen Säulen zwischen Eckpfeilern, welche über den schmalen Seitenschiffen als Frauentribüne liegt. Eine wichtige, für die sächsische Baukunst typische Anlage ist auch der Wechsel von Pfeilern und Säulen zwischen Mittel- und Seitenschiffen (Abb. 15).

Von außen bildet die Stiftskirche von Gernrode trotz ihrer einfach gegliederten Mauermassen und des sparsamen Schmuckes von Fenstersäulchen und Lesenen (Wandpfeilern) mit Rundbogen und Dreieckgiebeln durch die klar ausgeprägten verschiedenen Höhenverhältnisse der einzelnen Bauteile eine imposante, zugleich ernste und malerische Wirkung, welche ein besonderer künstlerischer Vorzug der größeren romanischen Kirchenanlagen Deutschlands bleibt.

In Süddeutschland sind als erhaltene Beispiele des früh-

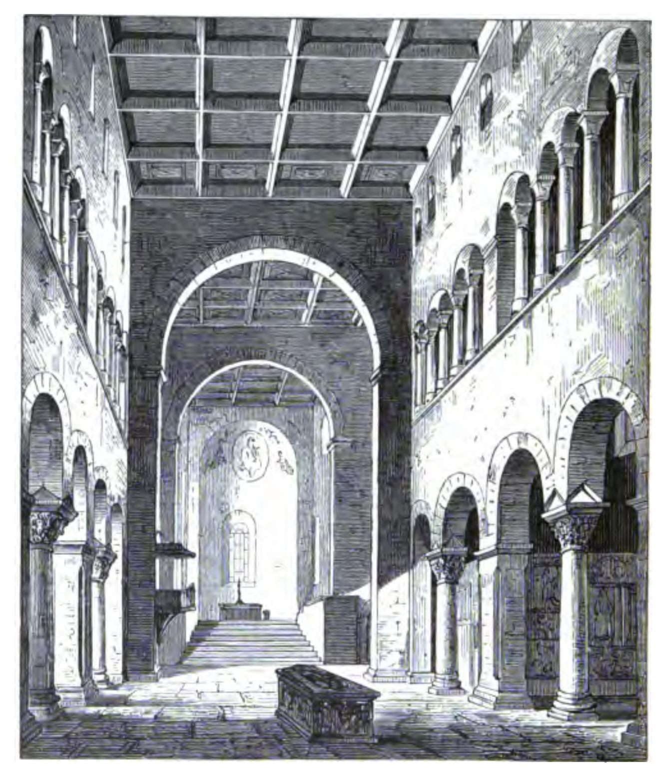


Abb. 15 Inneres der Stiftskirche zu Gernrode

romanischen Stils die einfach gehaltenen, flachgedeckten Säulenbasiliken von Unter- und Oberzell sowie die Pfeilerbasilika von Mitterzell auf der Insel Reichenau am Bodensee zu nennen. Charakteristisch sind hier die Doppelchöre, im Osten und Westen, die bereits auf dem Grundriß der S. Galler Klosterkirche sich finden (vom neunten Jahrhundert) und ein beliebtes Motiv des romanischen Stils in Deutschland wurden.

Obwohl wir in den Einzelformen des beginnenden romanischen Stils in Deutschland zahlreiche Anlehnungen an

antike Formen, so an die attische Säulenbasis, an das ionische und korinthische Kapitäl finden, so werden sie, zum Teil aus Mißverständnis, in dieser Zeit doch ziemlich willkürlich umgestaltet, auch mit derben plastischen Figuren sowie mit altgermanischen Formen, Bandgeflechten u. dgl. vermischt. Eine beliebte Form sind etwas später die Würfelkapitäle mit abgerundeten Ecken, mit flachen steifen Blattornamenten verziert, welche vielleicht vom Holzstil stammen, aber auch byzantinischen Ursprungs sein können. — Dem antiken Prinzip zuwiderlaufend ist auch die große Mannigfaltigkeit in den Formen und Zieraten der Kapitäle innerhalb derselben Raumeinheit sowie das Fehlen bestimmter Verhältnisse der Säulen, die bald stämmig, ja zwerghaft, bald schlanker gebildet sind. Hierin wie in der Abfasung der Pfeilerkanten und manchen andern Einzelheiten dürften Nachwirkungen des germanischen Holzbaustils zu erkennen sein.

Was die figurale Plastik im Zeitalter der Ottonen betrifft, so werden monumentale Aufgaben in größerem Maßstab jetzt freilich noch nicht gestellt, sondern auch jetzt noch ist die Plastik auf das Gebiet der Kleinkünste, besonders auf die Elfenbeinschnitzerei sowie auf das Treiben und den Guß edler Metalle, des Kupfers oder Erzes beschränkt. Auch diese Künste blühen besonders an den alten rheinischen Bischofssitzen, Köln, Trier, Aachen, Essen, Mainz, sodann auch in den Bistümern und Klöstern Süddeutschlands (so z. B. in den Klöstern Petershausen bei Konstanz, Murr in Niederösterreich sowie an den Bischofssitzen von Salzburg und Regensburg) und endlich in den zahlreichen neugegründeten Bistümern und Klöstern Niedersachsens (Braunschweig, Goslar, Hildesheim, Magdeburg, Quedlinburg u. s. w.).

Während in den rheinischen Städten, zumal Aachen, Trier und Köln, die karolingische Ueberlieferung in der Elfenbeinschnitzkunst sich anfänglich noch ziemlich unverändert forterhielt, bald aber, vielleicht durch den Einfluß der rheinischen Goldschmied- und Emailkunst, sich stark mit byzantinischen

Einflüssen vermischte, bildete sich dagegen in den niedersächsischen Kunststätten, die ein noch jungfräulicher Boden waren, eine plastische Richtung aus, welche sich an die karolingisch-altchristlichen Vorbilder nicht aus ererbter Gewohnheit, sondern mit frischer Empfindung anschloß, durch welche sie bald einen selbständigen, kräftigen, edlen Charakter erlangte.

Ein schönes Beispiel rheinischer Elfenbeinschnitzerei des zehnten oder beginnenden elften Jahrhunderts ist die Mitteltafel des kostbaren Einbanddeckels der Evangelien in Essen, welche die Aebtissin Theophanu, Enkelin Ottos II., dem Kloster schenkte. Die Elfenbeintafel ist jedenfalls älter als die in Goldblech getriebene Einrahmung und zeigt in der trefflichen plastischen Ausführung und antikisierenden Umrahmung eine sichtliche Anlehnung an bessere karolingische Kreuzigungsreliefs. Der nämlichen Schule gehört auch das Täfelchen mit der Kreuzigung aus S. Maria in Lyskirchen in Köln an.

Einen verwandten Charakter mit den vorerwähnten rheinischen Kreuzigungsreliefs, besonders auch hinsichtlich der Darstellung der Kreuzigung und der Form des Kreuzes, zeigen auch die Szenen aus dem Leben und Leiden Christi an einem elfenbeinernen Weihkessel im Domschatz von Mailand, welchen laut Inschrift ein gewisser Ezechias für Kaiser Otto herstellte. Diese Reliefs unterscheiden sich von den rheinischen jedoch durch eine lebhaftere, leidenschaftlichere Bewegung der Figuren, wobei einige gewaltsame Drehungen nicht gescheut werden, sowie durch die weniger schöne, aber mehr individuell aufgefaßte Durchbildung der Köpfe, so daß wir hier vielleicht ein Erzeugnis der sächsischen Elfenbeinplastik vor uns haben, in welcher anfangs ein kräftigerer Drang nach Realismus und Selbständigkeit, selbst auf Kosten der antikisierenden Schönheit, geherrscht zu haben scheint.

Dies zeigt sich vor allem in der Elfehbeintafel im Museum Trivulzi zu Mailand, welche den Kaiser Otto I. mit langem

Bart, gebogener Nase, herbem Ausdruck, mit seinem Sohn und seiner Gemahlin vor dem thronenden Heiland kniend, darstellt, während sein Schutzpatron Mauritius sowie Maria zur Seite des Heilands stehen. Trotz der herben, ernsten Gestalten mit ihrer germanischen Haartracht ist doch das Gewand trefflich plastisch behandelt und verstanden, und dem Relief ist ein gewisser monumentaler Zug eigen.

Einige besonders formvollendete und vom Geiste klassischer Kunst geradezu getränkte Elfenbeinreliefs befinden sich auf den Prachteinbänden von Handschriften, welche der Kaiser Heinrich II. dem von ihm gegründeten Dom von Bamberg schenkte und die jetzt in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Das eine dieser Reliefs befindet sich auf der Vorderseite eines Meßbuchs und stellt die Kreuzigung sowie darunter die Frauen am Grabe dar. — Die breiten Kreuzbalken sowie das Trittbrett, auf welchem die herrlich modellierte Gestalt Christi steht, weisen ebenso wie die ganze an karolingische Vorbilder sich anlehnende Komposition bestimmt darauf hin, daß das Relief im zehnten oder Anfang des elften Jahrhunderts entstanden ist, sonst wäre man geneigt, es angesichts der schönen Köpfe, freien Bewegungen und wohlverstandenen antiken Gewänder der altchristlichen Zeit zuzuweisen.

Aehnliche Vorzüge zeigen die Elfenbeinreliefs eines andern Bamberger Buchdeckels, welche auf der Vorderseite die Taufe Christi, auf der Rückseite die Verkündigung und Geburt Christi darstellen.

Unter den übrigen plastischen Künsten dieser Zeit ist es besonders noch die Metallplastik, welche, von der Goldschmiedkunst gezeitigt, unter den Ottonen blüht und sich zum Teil auch schon an größere Aufgaben heranwagt. Auch sie steht unter der Herrschaft antiker Ueberlieferungen, sei es, daß diese durch altchristlich-römische oder durch byzantinische Vorbilder vermittelt wurden.

Die hohe Blüte der Goldschmiedkunst unter den Ottonen

wird uns nicht nur in zahlreichen Zeitberichten geschildert, sondern es sind uns auch noch kostbare Ueberreste erhalten, wie z. B. die zwei Kreuze der Aebtissin Mathilde von 974 sowie die Deckel des Evangeliums der Aebtissin Theophanu von der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts in Essen, eine in Gold getriebene Madonnafigur ebenda, sodann der Andreasschrein und die Kapsel des heiligen Nagels in Trier aus der Zeit des Bischofs Egbert (Ende des zehnten Jahrhunderts), ähnliche Kapseln mit Reliquien in Limburg, der Deckel des Evangeliars Karls des Kahlen in Regensburg, die goldene Tafel Heinrichs II., jetzt im Louvre, Paris, u. s. w. Diese kostbaren, mit in Edelmetall getriebenen Reliefffiguren, Filigranen, Emails und Edelsteinen geschmückten Werke, deren vorzüglichste am Rhein, zumal in Trier, entstanden, zeigen zwar vielfach byzantinische Beeinflussung, gleichwohl aber eine bedeutende Vervollkommnung des Geschmackes und der Technik gegenüber den karolingischen Erzeugnissen dieser Art.

Auch der Bronzeguß blühte am Rhein — so ließ Erzbischof Willigis (976—1011) nach antiken Mustern Erztüren mit Löwenköpfen als Griffen für den Dom in Mainz gießen. Besonders aber fand er durch den kunstsinnigen Erzbischof Bernward von Hildesheim in den niedersächsischen Gegenden Eingang und Pflege. In den großartigen Bronzegußwerken, die Erzbischof Bernward zu Anfang des elften Jahrhunderts herstellen ließ, gibt sich eine absichtliche Anlehnung an römische und altchristliche Vorbilder kund. An der im Jahre 1015 vollendeten Bronzetür des Domes von Hildesheim sind in sechzehn quadratischen Feldern Reliefdarstellungen vom Sündenfall bis zur Erlösung angebracht, in denen, trotz einer gewissen naiven Ungeschicklichkeit in den lebhaften Bewegungen, doch die plastische Rundung der Formen und der freie Wurf der antiken Gewandung die altchristlich-römische Ueberlieferung erkennen lassen.

Eine unmittelbare Nachahmung eines altrömischen Monumentes, der Trajanssäule, schuf derselbe Kirchenfürst, welcher

selbst Rom besucht hatte, in der zirka 4,50 m hohen Erzsäule der Michaelskirche, an welcher auf einem bandförmig sich um den Säulenstamm windenden Reliefstreifen dreißig Szenen aus dem Leben Christi in meist gedrängter, lebhafter, wenn auch teilweise ungeschickter Darstellungsweise, in der altchristliche und byzantinische Einflüsse mit eigner Auffassung sich vereinigen, vorgeführt sind (Abb. 16).

Auch die ehernen Osterleuchter, die Bischof Bernward der Michaelskirche in Hildesheim schenkte, lehnen sich, ebenso wie andre ähnliche Kunstwerke, in ihrem Gesamtaufbau an römische Kandelaber an, wogegen der stark plastische Schmuck der Schafte und



Abb. 16
Bernwardsäule zu Hildesheim

Füße, an denen germanisches und irisches Flechtwerk und Drachengewirr mit Akanthusranken vereinigt sind, schon den echten romanischen Mischstil zeigt.

In den Miniaturmalereien der zahlreichen Prachthandschriften, die unter den ottonischen Kaisern in der zweiten Hälfte des zehnten und im Anfang des elften Jahrhunderts in den Schreibschulen der Bischofssitze und Klöster entstanden, läßt sich ebenfalls im wesentlichen eine Anknüpfung an den karolingisch-altchristlichen Stil wahrnehmen, dessen Nachahmung sich sowohl in den Titelblättern mit den thronenden Kaisern wie in der Anordnung und Zeichnung der Gestalten, in den Dar-

stellungen von Vorgängen und in dem Beiwerk der Initialen sowie der architektonischen Hintergründe bemerklich macht. Dies gilt nicht nur von den Erzeugnissen der ottonischen Miniaturschule von Aachen, wo ja die karolingischen Ueberlieferungen am lebendigsten sein mußten (wie z. B. dem Evangeliar Ottos III. im Münster zu Aachen sowie dem von dort stammenden Stuttgarter Evangeliar), sondern auch von



Abb. 17 Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand (Aus dem Codex Egberti in Trier)

den Werken der Schulen von Köln und Trier, wo die Miniaturmalerei unter den Ottonen ebenfalls besonders blühte. Zumal letztere Schule lieferte eine Reihe von Handschriften wie den Psalter von Cividale, das Evangeliar Ottos II. in Paris, das Sakramentar von Petershausen, deren Miniaturmalereien eine lebensfrische Verarbeitung karolingisch-römischer Vorbilder zeigen. Ihnen schließt sich das Echternacher Evangeliar zu Gotha an, während eines der schönsten Werke dieser Art, das Evangeliar des Erzbischofs Egbert von Trier, im

Kloster Reichenau am Bodensee im Jahr 980 durch die Mönche Kerald und Heribert ausgeführt, auf die Trierschule wesentlich bestimmend einwirkte (Abb. 17). Verschiedene Handschriften aus der Zeit Ottos III. und Heinrichs II. zeigen dagegen in den Miniaturbildern ein entschiedenes Vorherrschen byzantinischer Einflüsse, welche besonders durch die



Abb. 18 Heilung des Wassersüchtigen Wandgemälde in der St. Georgskirche auf Reichenau

Vermählung Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu gefördert worden waren.

Auf der obengenannten Insel Reichenau ist aber auch noch ein großartiges Werk kirchlicher Wandmalerei in der Georgskirche zu Oberzell von wesentlich altchristlichem Charakter erhalten. Auf beiden Wänden der kleinen Basilika sind vier Schilderungen der Wundertaten Christi dargestellt, welche in den Gewandtrachten, in der Bartlosigkeit Christi

sowie in den bewegten Stellungen deutlich ihren Ursprung aus der altchristlich-römischen Ueberlieferung, zugleich aber auch eine selbständige Frische und Großartigkeit der Auffassung trotz aller durch die Zeit bedingten Formmängel offenbaren (Abb. 18).

Die lebhafte Kunstbewegung Deutschlands, welche im zehnten Jahrhundert begonnen hatte, entfaltete sich in den folgenden Jahrhunderten immer reicher und mächtiger und verbreitete sich allmählich von den Höfen der weltlichen und geistlichen Fürsten sowie von den Klöstern auch in weitere Kreise des Adels und des aufblühenden Bürgertums. Dabei dauerte die Wirkung antiker, altchristlicher und zum Teil auch byzantinischer Vorbilder, wenn auch meist nur durch die Ueberlieferung vermittelt, als Grundlage der Formen und der Technik zwar fort, zugleich aber machte sich der selbständige Schaffenstrieb der Künstler immer kräftiger, wenn auch oft in unbehilflicher, selbst roher Weise geltend.

Besonders nimmt der Kirchenbau seit dem elften Jahrhundert in allen Teilen des Abendlandes einen neuen Anlauf, und das romanische System, welches schon seit Jahrhunderten sich langsam vorbereitet und im zehnten Jahrhundert in seinen Grundzügen ausgebildet hat, tritt jetzt geschlossen in die Erscheinung. Der Typus der altchristlichen Basilika wird für größere Kirchenanlagen beibehalten, erfährt jedoch eine strengere rhythmische Gliederung; die Arkaden im Mittelschiff gelangen im Norden durchaus zur Herrschaft und werden entweder von Säulen, häufiger abwechselnd von Säulen und Pfeilern, oder auch ausschließlich von Pfeilern getragen.

Als Bedeckung der Schiffe wird eine Zeitlang, am längsten in Niedersachsen, die flache Decke noch beibehalten, allmählich aber verdrängt sie das Kreuzgewölbe, welches zuerst in den unter dem erhöhten Chor befindlichen Krypten, dann zunächst in den Seitenschiffen angewendet wurde, bis dasselbe gegen Ende des elften Jahrhunderts fast gleichzeitig in der Abteikirche von Cluny, in S. Ambrogio zu Mailand und

in den Domen von Speier und Mainz auch auf das Mittelschiff übertragen wurde, wodurch das Basilikalsystem und der romanische Kirchenstil erst seine volle majestätische Ausbildung erlangten.

Die reiche Gestaltungsfähigkeit des romanischen Baustils, welche im Innern durch den Wechsel von hochaufstrebenden Pfeilern und niedrigeren Zwischenstützen, durch die rhythmische Wirkung großer und kleiner Arkaden- und Gewölbereihen, durch die Gegensätze hoher und heller Haupträume und niedrigerer Seitenschiffe, durch die Abschlüsse in halbrunden Nischen, durch die erhöhte Chortribüne und außen durch den gegliederten Gruppenbau, die mächtigen Türme, die stattlichen Portale, die einfachen und doch lebendigen Gliederungen mit Lesenen, Bogenfriesen, Zwerggalerien u. s. w. zum Ausdruck gelangte, wurde noch gesteigert durch die unendliche Mannigfaltigkeit der landschaftlichen Hauptrichtungen und Schulen und der individuellen Lösungen, welche in jedem der Hauptländer dieses Stils entstanden, ohne daß doch der gemeinsame Grundcharakter verloren ging.

Trotz seines ausgesprochenen, selbständigen Gepräges, in welchem sich der Geist der Zeit und die Macht der herrschenden Kirche in so überwältigender Großartigkeit offenbart, verdankt der romanische Baustil seine Entstehung und seine harmonische Ausgestaltung doch hauptsächlich den antiken Ueberlieferungen der Rundbogen und Gewölbekonstruktion sowie der Basilikalanlage und der Nischenbildungen, ebenso wie er in der Profil- und Gesimsbildung und in der Ornamentik, trotz aller derberen Wiedergaben und trotz aller nordischen, byzantinischen und orientalischen Beimischungen und freien, oft phantastischen Umgestaltungen, wie schon oben angedeutet wurde, im wesentlichen doch von den antiken Formen der Säulensockel und Kapitäle, der Gesimse, Karniese, Rundstäbe u. s. w. ausgeht und bestimmt ist.

Während dieses romanische System im wesentlichen im ganzen Norden Europas und selbst in Oberitalien und ver-

schiedenen Gegenden Mittel- und Unteritaliens herrschte, erhielt sich dagegen die altchristliche Bauüberlieferung noch fast unverändert, wenn auch verschlechtert, in Rom selbst sowie in einer verfeinerten Weise in einzelnen Gebieten Toskanas (besonders Florenz), wogegen dieselbe in Sizilien sich mit byzantinischen und arabischen Elementen mischte und in Venedig der byzantinische Kuppelbau (S. Marco) die Oberhand erlangte, der sich zum Teil auch nach Südfrankreich verbreitete.

Die monumentalen Kirchenbauten in dauerhaften Materialien, welche vom elften Jahrhundert an in allen Kulturländern Europas in regem Wetteifer und in großem Maßstab errichtet wurden, waren auch der unmittelbare Anlaß für das Wiedererwachen des monumentalen Stils in den darstellenden Künsten, welche zur Belebung und zum Schmuck der Mauerflächen und Bauteile sowie zur symbolischen Hervorhebung und Verdeutlichung der religiösen und geistigen Bedeutung der ganzen Anlage sowie einzelner besonders ausgezeichneter Teile derselben herbeigezogen wurden.

An der Außenseite der Kirchen waren es zumal die Hauptportale, welche jetzt eine besondere symbolische Bedeutung erlangten, wie sie in ähnlicher Weise übrigens schon im orientalischen Altertum und im Islam denselben beigelegt wurde. Diese symbolische Bedeutung der romanischen Portale kam schon in ihren abgeschrägten Seitenwänden zum Ausdruck, welche „nach außen eine weitere, nach innen zu engere Oeffnung und mehrere Abstufungen bildeten, die zur Aufnahme von Säulen und Statuen geeignet waren".

„Vermöge dieser Wände des Portals, in denen gleichsam ein perspektivischer Anblick des Innern sich darbot, öffnete sich dieses dem Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend." (Schnaase.)

Die Bedeutung dieser Portale, deren Seitengliederung sich in den dieselben überspannenden Rundbögen fortsetzte, wurde sowohl durch den reichen ornamentalen Schmuck der Säulen

sowie allmählich auch durch heilige Gestalten in Skulptur an den Wänden und an den Rundbögen sowie besonders in dem halbrunden Feld (Tympanon) hervorgehoben, welches durch einen wagerechten Türbalken (Sturz) unter der Rundbogeneinrahmung des Portals gebildet wurde. — Die Skulpturen dieser Rundbogenfelder hatten Beziehung auf die erlösende Macht der Kirche und stellten über dem Hauptportal meist den thronenden Erlöser, auch als Weltrichter beim Jüngsten Gericht, über den Seitenportalen auch andre bedeutungsvolle Gestalten dar, welche auf die heilige Bestimmung des Gotteshauses hinweisen sollten.

An manchen Kirchen, besonders in Italien sowie auch in Süd- und Mittelfrankreich, breitete sich der Skulpturenschmuck auch über die ganze Fassade aus, in der Lombardei oft ohne erkennbare einheitliche Idee. Auch im Innern der Kirchen gelangt der plastische Schmuck mehr und mehr zu reichlicher Verwendung. Die Ornamentik der Säulenkapitäle wird mit symbolischen Tieren und heiligen Gestalten, auch mit Kämpfen solcher gegen Dämonen geschmückt; auch die Säulenschäfte, wie in der Krypta des Domes von Freising, erhalten bisweilen solchen phantastisch-symbolischen Reliefschmuck, in denen altnordische mit antiken und orientalischen Ungeheuern sich vermengen.

Besonders sind es aber die Chorlettner, Chorwände und Kanzeln, welche durch feierliche Gestalten in Stein oder Stuck, den Gekreuzigten, die Apostel, Propheten u. s. w., entsprechend hervorgehoben werden. Endlich beginnt auch die weltliche Skulptur jetzt einzusetzen, wodurch eine wichtige Grundlage für die Zunahme des Naturalismus gelegt wird, nämlich in den Porträtfiguren aus Stein, Metallguß oder getriebenem Metall, mit welchen die Grabmäler der weltlichen und geistlichen Fürsten und Würdenträger geschmückt werden.

Aber auch die malerische Ausschmückung der Kirchenwände erhält durch die jetzt beginnende große Bauära neue große Aufgaben, denen nachgekommen werden muß. Während

in Italien neben der Wandmalerei besonders auch die Mosaik wieder zu Ehren gelangt, zumal in jenen Gegenden, wo der byzantinische Einfluß seit lange eingebürgert war, wie in Venedig, Sizilien, Süditalien u. s. w. sowie auch in Rom, wird in Frankreich und Deutschland hauptsächlich die Wandmalerei gepflegt, welche ihr farbenreiches Gewand sogar über die Bauglieder legt. Gerade in den Wand- und Miniaturmalereien entfaltete sich der kühn strebende, kräftig und großartig empfindende Kunstsinn der romanischen Aera Deutschlands am frühesten und am selbständigsten, obwohl auch in ihnen noch die klassischen Ueberlieferungen der Vergangenheit die allerdings mit größerer Freiheit umgestaltete Grundlage des Schaffens bilden.

Es ist dagegen begreiflich, daß in der Plastik, welcher in dieser Epoche ganz neue Aufgaben gestellt wurden, die an Maß und Umfang ins Riesenhafte gingen, im Gegensatz zu der Kleinkunst der vorangegangenen Jahrhunderte, zunächst ein starker Niedergang in der Reinheit der Formen, in der Geschicklichkeit der Zeichnung sowie in der technischen Ausführung stattfand. Dazu kam die Herrschaft, welche die Architektur ausübte und deren Verhältnissen und Raumbedingungen die Skulptur sich unterordnen mußte, einerlei, ob die ihr angewiesenen Stellen für richtige Körperverhältnisse zu hoch oder zu breit waren. Auch wurde jetzt häufig nach uraltem naiven Brauch die geistige Bedeutung der einzelnen Figuren durch ihre Größenmaße ausgedrückt.

Diese Mißverhältnisse in der menschlichen Gestalt nahmen im elften und zeitweise noch im zwölften Jahrhundert auch in den plastischen Kleinkünsten, den Elfenbein- wie den getriebenen Metallreliefs, sehr überhand, wozu neben dem Einfluß der Architektur, der sich auch diesen auferlegte, in bezug auf überlange, schlanke Körperverhältnisse gewiß auch byzantinische Einwirkungen beitrugen, welche, wie es scheint, besonders am Rhein und in gewissen Gegenden Nordfrankreichs auftraten.

Neben den antiken, wenn auch noch so verkümmerten Gewändern traten in der figuralen Kunst des elften und zwölften Jahrhunderts auch schon häufiger als vordem Darstellungen in Zeittrachten hervor, wie Frauen in langen, gegürteten Kleidern und mit dicken Zöpfen, Ritter zu Fuß und zu Pferd, mit Kettenpanzern, Spitzhelmen u. s. w. (S. Zeno, Verona; Kathedrale von Angoulême). — In diesen Darstellungen, welche sich besonders auf Gegenstände der Sage und der Legende beziehen, tritt einerseits zwar die naive Hilflosigkeit der Künstler, sobald sie frei von überlieferten Vorbildern Neues schaffen wollten, besonders deutlich hervor, anderseits aber sind sie eine für die Zukunft bedeutungsvolle Aeußerung des zunehmenden Wirklichkeitssinnes, der die engen Schranken der Ueberlieferung zu durchbrechen und Selbstgesehenes und Erfahrenes zu gestalten strebt.

Merkwürdigerweise finden wir die rohesten Skulpturen des elften und zwölften Jahrhunderts in Oberitalien sowie in verschiedenen Gegenden Mittel- und Unteritaliens, obschon hier die Steinskulptur schon unter den Longobarden häufig in Verwendung kam. Gerade infolge der Fortdauer der Steinskulptur in Italien scheint sich aber der barbarische Realismus sowie die germanische Tierphantastik und Riemengeflechtornamentik der Longobarden dort so eingenistet zu haben, daß sie trotz äußerlicher Nachahmung byzantinischer Kompositionen in den religiösen Darstellungen bis ins zwölfte Jahrhundert fortdauerten und nur schwer auszurotten waren. (Reliefs von S. Michele in Pavia, S. Celso in Mailand u. s. w.)

Auch in Süditalien finden wir diesen lombardischen Stil, jedoch gemischt mit byzantinischen und arabischen Elementen, die in Sizilien vorherrschen, während in Venedig Lombardisches neben Byzantinischem auftritt. Als in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts durch Künstler wie Antelami in Parma, Buonamico in Pisa, Guglielmo in Modena eine Stilveredlung angestrebt wurde, sehen wir sofort neben Nachahmungen byzantinischer Vorbilder, besonders in der Komposition, auch

römische Nachwirkungen wieder hervortreten, die sich vor allem auch in der Ornamentik (Türpfosten des Baptisteriums in Parma, ornamentierte Säulenschäfte an den Portalen des Domes und Baptisteriums von Pisa) in bewundernswerter Weise geltend machen. Die Ornamentbildhauer, welche stark plastisches Rankenwerk, Zierrahmen nach antiken Vorbildern, Kapitäle u. dgl. schufen und mit farbiger Marmor- und Glasmosaik zu gemeinsamer Wirkung vereinigten, scheinen in Italien überhaupt zuerst wieder den Sinn für klassische, edlere Vorbilder auch in der figuralen Skulptur geweckt zu haben. Der erste Anstoß für diese neuklassische Dekoration in Marmor und Mosaik ging vermutlich von Rom aus, wo seit dem zwölften Jahrhundert ganze Familien sogenannter Marmorarii, darunter vor allem die „Cosmaten“, solche Steinarbeiten, zu denen sie zum Teil antike Ueberreste verwendeten, die ihnen zugleich die Vorbilder lieferten, in großer Anzahl und in sehr geschmackvoller Weise, mit Anlehnung an altchristliche Vorbilder ausführten (Altarverkleidungen, Schutzbaldachine, Chorschranken, Grabmäler, ja ganze Säulenhallen und Fassaden). — Von Rom aus scheint diese Bewegung sowohl nach dem Süden wie nach dem Norden sich verpflanzt zu haben, wenn hier nicht Toskana (S. Miniato, Baptisterium in Florenz) einen eignen Mittelpunkt solcher Bestrebungen bildete.

Aehnliche derbe, mit wilder Phantastik verbundene Skulpturen wie in der Lombardei finden wir auch in vielen Teilen Deutschlands, besonders im Süden (Schloß Tirol bei Meran, Portal der Burgkapelle und des Saales), ebenso in der Schweiz sowie im westlichen und nordwestlichen Frankreich, ja selbst in Paris; in manchem dieser Fälle ist lombardischer Einfluß als sicher anzunehmen (lombardische Maurer und Steinmetzen scheinen schon damals nach dem Norden gezogen zu sein), in andern Fällen hat bloße Unbeholfenheit und Naivität sowie nordische und orientalische Tiersymbolik der lombardischen Skulptur ähnliche Ergebnisse hervorgebracht.

Dagegen treten in Südfrankreich, besonders in der Pro-

vence, die Einflüsse der römischen Vorbilder auf die ornamentale und figurale Skulptur des elften und zwölften Jahrhunderts wieder mit einer Unmittelbarkeit hervor, welche uns überraschen könnte, wenn wir nicht wüßten, daß Südfrankreich einst ein Mittelpunkt griechisch-römischer Kultur war, von der noch heute zahlreiche herrliche Ueberreste von Tempeln, Triumphbögen und Theatern Kunde geben, und daß diese Kultur auch tief in die christliche Aera hineinreichte, wie die zahlreichen dort noch vorhandenen altchristlichen Sarkophage bezeugen, welche an Schönheit den römischen ebenbürtig sind und in Arles ein ganzes Museum füllen. Auch zeigt der gegiebelte, in einem breiten Rundbogen sich öffnende Vorbau der im vierten Jahrhundert gegründeten Kirche Nôtre Dame des Doms in Avignon noch vollständig römische Formen und dürfte in seinen wesentlichen Teilen noch aus der Gründungszeit stammen. Aehnliche Kirchen mit antikisierenden Fassaden und Portalen finden sich noch mehrfach in der Provence. Zu den schönsten und bedeutendsten Bauten dieser Art aus dem zwölften Jahrhundert gehören die Fassaden der Kirchen von S. Gilles und von S. Trophime in Arles. An ersterer Kirche prägt sich die klassische Nachwirkung nicht nur in der ganzen triumphpfortenartigen Anlage des Portalvorbaus mit den frei vortretenden Säulen sowie in den römischen Gebälken, korinthischen Säulen, den schönen Akanthusornamenten u. s. w., sondern auch in den figuralen Skulpturen überraschend aus.

Aus derselben Schule stammt jedenfalls der Portalbau von S. Trophime in Arles, welcher ebenfalls den alleinigen Schmuck der im übrigen kahlen Fassade bildet. Hier beschränkt er sich aber nur auf ein Portal, welches jedoch nicht nur in seiner Gesamteinteilung, sondern auch in der schönen klassischen Ausbildung der einzelnen Glieder, Säulen, Gebälke, Ornamente u. s. w. grundsätzlich durchaus mit dem Mittelportal von S. Gilles übereinstimmt. Was das Figurale betrifft, stehen die trefflich behandelten Apostelfiguren an den Portalwänden von S. Trophime den altchristlichen Vorbildern noch näher als die-

jenigen von S. Gilles. Besonders der Antike nahe sind die Relieffiguren von Aposteln u. s. w. im Kreuzgang von S. Trophime, in welchem auch die gekuppelten Kompositsäulen mit Kämpfern sowie besonders die kannelierten Eckpfeiler noch sehr an römische Formen erinnern. Noch zahlreiche andre Kirchen Südfrankreichs zeigen ähnliche klassische Architekturformen wie die erwähnten (siehe die nebenstehende Tafel).

Obwohl nun diese provenzalische Skulpturschule viel mehr das letzte Aufflackern einer antiken Ueberlieferung darstellt als den Anfang zu einem neuen Aufschwung, welcher ihr versagt blieb, so wirkte ihre klassische Richtung doch belebend auf die nordfranzösische Skulptur ein. In der Schule der Isle de France bildet sich jetzt ein Skulpturstil aus, der, obwohl bald in den Dienst der entstehenden gotischen Architektur tretend, dennoch seinen romanischen Ursprung und Charakter nicht verleugnet. Es tritt in dieser Schule das gesunde und entwicklungsfähige Streben auf, an der Hand besserer Vorbilder antikisierender Skulptur wie derer in Arles sowohl der barbarisch verwilderten Richtung (wie sie zum Beispiel an den Skulpturen von S. Germain des Prés in Paris oder am Portal der Kirche von Villers S. Paul nördlich von Paris erscheint), als auch dem konventionellen burgundischen Stil (Vézélay), der die menschliche Figur zur symbolischen Hieroglyphe macht, entgegenzutreten und einen Stil zu schaffen, der, obwohl streng und der Architektur sich unterordnend, dennoch ein sorgfältiges, verständnisvolles Studium antiker Gewand- und Faltenmotive mit einem Drang nach innerer Belebung auf Grund unmittelbaren Empfindens und natürlicher lebender Vorbilder vereinigt.

So entstehen Gebilde, welche zwar eine kräftige plastische Herausarbeitung der Formen vermeiden, aber doch eine wohlverstandene und in den Motiven wesentlich klassische Gewandbildung, zugleich aber eine lebensvolle, wenn auch strenge Charakteristik der Köpfe von echt nationalem Gepräge zeigen. Wenn auch einzelne dieser Schöpfungen, nämlich die



Fassade von S. Trophime zu Arles

am Gewände der Portale aufgestellten Figuren, infolge ihrer Unterordnung unter die Architektur, unnatürlich gestreckte Verhältnisse und eng zusammengezogene Stellungen erhalten (Châtres, Corbeil u. s. w.), die auf den ersten Blick den Eindruck altertümlicher Steifheit hervorrufen, so schlummert doch auch in ihnen der Keim jener großartigen freien Entfaltung, welche bald darauf, seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, der nordfranzösischen Skulptur zuteil ward.

Der erwachende Natursinn zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, der sich in so anziehender Weise an den Uebergängen des romanischen ins gotische Blattornament beobachten läßt und der mit dem Uebergang der Kunstübung aus den Klöstern in die städtischen Bauhütten und Werkstätten zusammenhing, trug auf dem Gebiete der figuralen Skulptur wesentlich dazu bei, jenen antikisierend-nationalen Anlauf, wie ihn die ebenerwähnten Skulpturen vertreten, Stufe für Stufe zu einer klassischen Schönheit zu entfalten, die in den besten Werken uns wirklich griechisch anmutet. Wir erkennen daraus, wie die auch in den verkümmertsten Ausläufern antiker Kunst schlummernden Stil- und Schönheitsprinzipien durch neue, selbständige Auffassung und Belebung wieder zu einem neuen, herrlichen Dasein erweckt werden können.

Schritt für Schritt lockert sich das strenge, magere, knapp anliegende Gefältel, wird lockerer, weicher, natürlicher, tiefer unterschnitten, ohne sein klassisches Gepräge zu verlieren. Ebenso wird die Modellierung und Typenbildung der Köpfe weicher, lebendiger, nationaler. Dabei erhalten die Figuren eine vornehme Ruhe und Schönheit der Bewegung und Haltung, welche, obwohl zum Teil durch die Gesetze der einrahmenden Architektur bedingt und gefördert, doch zugleich diese Schöpfungen bis zu einem gewissen Punkt der Entwicklung der griechischen Antike immer verwandter erscheinen läßt.

Welcher Fortschritt in dieser Hinsicht tritt schon in der Madonnafigur vom alten Kreuzgang in der Kathedrale von Reims uns entgegen, wenn wir sie mit derjenigen des

Annenportals oder des rechtsseitigen Westportals von Chartres vergleichen! Die weiteren Stufen seien nur in einzelnen Beispielen angedeutet: Kathedrale von Laon, Giebelfeld des mittleren Westportals (Verherrlichung Marias); Chârtres, Portalskulpturen des südlichen und nördlichen Querarms; Kathedrale von Amiens, Westportal (um 1240); Kathedrale von Paris, Hauptportal (Porte de jugement) und linkes Seitenportal (Porte de la vierge); Laon, Seitenportale; Kathedrale von Reims, Westportale; Kathedrale von Auxerre; S. Chapelle, Paris, Apostelfiguren (Abb. 19).



Abb. 19
Apostelfigur aus der Sainte Chapelle in Paris

In diesen letztgenannten drei Gruppen tritt dieser großartige Skulpturstil Frankreichs in seiner größten Pracht zutage, sowohl in den herrlichen, in vollen, großen Faltenzügen gegliederten Gewändern, die von griechischen Meistern sein könnten, wie in den großartig schönen Köpfen und in den rhythmischen, edeln Bewegungen. Von da an aber entwickelt sich in allmählichen Uebergängen, die bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts dauern, der gezierte, höfische Stil, in welchem die klassischen Anklänge allmählich verloren gehen.

Auch in Deutschlands Skulptur versiegt im elften und zwölften Jahrhundert der Born der antiken Ueberlieferung nicht ganz und zeitigt trotz mancher Rückfälle einen neuen Aufschwung, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts einsetzt, um im dreizehnten Jahrhundert seine reifsten Früchte zu tragen, welche sich mit den französischen Werken an Schönheit und Eigenart messen können, wenn sie auch zum Teil davon beeinflußt worden sein mögen.

Wesentlich trägt die fortdauernde Blüte der Goldschmied- und Metallgußkunst am Rhein und in Niedersachsen zur Wiederbelebung edlerer Formen auf antiker Grundlage, wenn auch zum Teil durch byzantinische Vermittlung, bei. In der niederfränkischen Goldschmiedkunst am Rhein und in Belgien sind es besonders die zahlreichen Reliquiensärge, welche durch die Ausschmückung ihrer Seitenwände mit getriebenen Figuren, der Apostel, Christi, der Madonna sowie der Heiligen, denen sie gewidmet waren, Anlaß zu einer Entwicklung figuraler Kleinplastik boten, welche schließlich Bedeutendes in entschieden antikisierendem Stil schuf. Als reife Früchte dieser Entwicklung sind die sitzenden Apostel und Königsfiguren vom Heiligendreikönigschrein im Kölner Dom (1167—91) sowie die geradezu klassischen Figuren am Schrein des heiligen Eleutherius in der Kathedrale von Tournai zu bezeichnen. Dasselbe gilt auch von dem noch im Jahre 1112 gegossenen messingenen Taufbecken im Dom von Lüttich, auf welchem in schön ausgearbeitetem, zum Teil frei abstehenden Hochrelief die Taufe Christi und andre Szenen in vornehm und edel bewegten Figuren, in klassischem, schön fließenden Gewandwurf dargestellt sind (Abb. 20). Diesem Taufbecken stehen an trefflichem Stil wenig nach diejenigen in Osnabrück und im Dom von Hildesheim.

Ein beliebtes Material der niedersächsischen Plastik im zwölften Jahrhundert war der schon im Altertum und auch schon im frühen Mittelalter verwendete Stuck mit farbiger Bemalung, dessen leichte Bearbeitung zu einer freieren Formenbildung geradezu einladen mußte.



Abb. 20 Taufbecken in S. Bartholomäus zu Lüttich

In den Werken in Stuckplastik läßt sich in der Tat aufs überraschendste der Fortschritt der sächsischen Plastik von starren Anfängen zu freierer, jedoch von klassischen Ueberlieferungen geleiteter Entfaltung verfolgen; in ihr scheint sich hauptsächlich der edle, großartige Stil vorbereitet zu haben, den die sächsische Skulptur im dreizehnten Jahrhundert erreicht.

Von starren Anfängen wie den acht Seligkeiten im südlichen Seitenschiff der Michaelskirche zu Hildesheim oder den Gestalten eines Kaiserpaares, Marias und Heiliger in der Vor-

halle des Domes von Goslar aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts gelangt man zu belebteren und edler stilisierten, wenn auch noch strengen Schöpfungen wie den Gestalten Christi und der Apostel in Gröningen, der Marien am Grab in Gernrode sowie den auch architektonisch wirkungsvoll eingerahmten Gestalten Christi, der Apostel, Marias und reizender Engel an den Chorbrüstungen der Michaelskirche zu Hildesheim (von 1186). Die großartigsten Werke dieser Gattung sind aber dieselben Gestalten im Presbyterium der Liebfrauenkirche von Halberstadt, in denen eine herrliche Verschmelzung deutscher Kraft und Innigkeit mit klassischer Schönheit auf antiker Grundlage zutage tritt (Abb. 21).



Abb. 21
Apostelfigur aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

In der Steinskulptur sind es besonders einige Grabmäler sächsischer Fürsten, in denen der romanische Stil Deutschlands noch am Ende des zwölften Jahrhunderts eine hohe Reife und Schönheit erlangt hat und in denen der Einfluß der klassischen Vorbilder zwar veredelnd auf den Rhythmus des Gewandwurfes sowie der Gesichtsbildungen eingewirkt hat, ohne aber das freie Schaffen und die feine Naturbeobachtung der Künstler zu beeinträchtigen. Es seien nur genannt die Grabfiguren des Wiprecht von Groitsch in Dedau, des Fürsten Dedo und seiner Gemahlin in der von ihnen gestifteten Schloßkirche von Wechselburg sowie das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechthildis im Dom von Braunschweig, in denen



Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg

der Meister die Lehren der Antike in freiester Naturbeobachtung sowohl in den Köpfen wie in der prächtigen Gewandung betätigte.

Dieser klassische Aufschwung der deutsch-romanischen Skulptur dauert noch in steter Steigerung bis tief ins dreizehnte Jahrhundert fort, selbst als schon der gotische Baustil auch in Deutschland Fuß zu fassen begann, der von diesem reichen Erbteil der romanischen Kunst noch eine Zeitlang zehrte.

Zunächst ist es dieselbe sächsische Bildhauerschule vom Ausgang des zwölften Jahrhunderts, welche am Anfang des dreizehnten noch eine Reihe von Meisterwerken schuf, in welchen klassischer und deutscher Geist sich harmonisch vereinigen. Dahin gehört die großartige Kreuzigungsgruppe aus Eichenholz auf dem Lettner der schon genannten Schloßkapelle der Wechselburg (siehe die umstehende Tafel), ferner die Kanzel und der Lettner in derselben Kirche mit zahlreichen in Hochrelief meisterhaft ausgearbeiteten Figuren und Ereignissen des Alten Testaments, Christi als Weltrichter, Marias und Johannes'.

Aus derselben Schule stammt auch der reiche Skulpturenschmuck an der spätromanischen sogenannten „Goldenen Pforte" am Dom von Freiberg, welcher gleichfalls eine von bewußter Anlehnung an klassische Vorbilder getragene Stilreinheit und Vollendung zeigt, wie sie Jahrhunderte danach von der deutschen Kunst nicht wieder erreicht wurden (Abb. 22).

Der große statuarische Stil, welchen diese ostsächsische Bildhauerschule durch zielbewußte Verschmelzung klassischer Formen und Gesetze mit eignem machtvollem Schaffensdrang und lebendiger Auffassung der Wirklichkeit ins Leben gerufen hatte, erreichte seine reifste Blüte in den herrlichen Skulpturen, womit in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts der Dom von Naumburg geschmückt wurde. Obwohl dieselben bereits von gotischen Architekturformen umgeben



Abb. 22 Linkes Gewände der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg

sind und auch stilistisch in gewisser Hinsicht schon als Werke der frühgotischen Skulptur gelten können, so stellen sie doch das große schöne Erbteil dar, welches die Gotik dem romanischen Entwicklungsgang der Skulptur zu verdanken hatte.

Während sich in den vier Hochreliefs aus der Passion am Lettner sowie in der Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner dramatische Kraft, ergreifende Tragik und wildes Pathos mit edler Linienführung, plastischer Rundung und großartigem Faltenwurf vereinigen (Abb. 23), tritt uns dagegen vornehme, ernste Ruhe in den wahrhaft nibelungischen Reckengestalten der zwölf fürstlichen Stifter und Stifterinnen an den Chorpfeilern zu Naumburg entgegen. In ihren einfachen, aber ausdrucks-



Abb. 23 Gefangennahme Christi Relief am Lettner des Westchors im Dom zu Naumburg

vollen Stellungen drückt sich ebenso wie in ihren stolzen, aber von frommer Schwermut verschleierten, teils echt deutschen, teils slawischen Gesichtszügen ein persönliches Gepräge kraftvoll aus (Abb. 24).

Andre hochbedeutende Werke deutscher Skulptur vom Ausgang des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, in welchen die Verschmelzung antiker Tradition und Vorbilder mit realistischem Schaffensdrang herrliche Erfolge erzielte, finden sich am und im Dom zu Bamberg. Hier scheinen allerdings französische Einflüsse die Richtung bestimmt zu haben, besonders seitdem der Erzbischof Ekbert, Graf von Andechs und Meran, der mit dem König von

Frankreich verschwägert war, die Erneuerung des zuletzt im Jahre 1185 abgebrannten Domes sich angelegen sein ließ (1203 bis 1237). In den Relieffiguren von Propheten und Aposteln, der Verkündigung und des heiligen Georg an beiden Wänden des Georgenchors, vom Ende des zwölften Jahrhunderts, macht sich noch ein mühsames Ringen nach erregtem Leben und Bewegung in den unnatürlich verdrehten Gliedmaßen geltend, die durch ein anklebendes, scharf geschnittenes, antikisierendes Gefältel durchschimmern (Abb. 25).



Abb. 24
Gruppe eines Stifterpaares im Dom zu Naumburg

Ein etwas besseres Verständnis zeigen die älteren Figuren von Aposteln und Propheten, die einander auf die Schultern treten, am Gewände des Fürstenportals. Beide Skulpturgruppen erinnern lebhaft an die burgundische Schule des zwölften Jahrhunderts.

Eine zweite Gruppe von Skulpturen, welche um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstand und nachweislich



Abb. 25 Relief von den Chorschranken des Doms zu Bamberg

französische Einflüsse zeigt, indem sie besonders an gewisse Skulpturen am Hauptportal der Kathedrale von Reims erinnert, macht sich bemerklich durch eine auffallend anti-

kisierende Richtung im Faltenwurf wie in den feierlich gemessenen Stellungen von klassischem Rhythmus. Dahin gehören die prächtig ausgeführten Gestalten der Heimsuchung (der Maria und Elisabeth) an den Pfeilern des Georgenchors, die in ihrer an Vestalinnen erinnernden, das Haupt umhüllenden, in herrlichem, reichem Faltenfluß die Körperformen umschmiegenden Obergewändern ihre Abhängigkeit von der Heimsuchungsgruppe in Reims zwar deutlich bekunden, dieselbe aber an Schönheit und Ausdruck bedeutend übertreffen (Abb. 26). Demselben Meister gehört die stattliche Reiterstatue Stephans des Heiligen am Georgenchor an, wo wir wieder wahrnehmen können, wie die klassische Schulung die Bildhauer befähigte, auch die ritterliche Zeittracht natürlich und stilvoll zugleich zu schildern. Diese



Abb. 26
Maria aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

klassische Läuterung geht allerdings dem Pferd ab, welches einen zahmen deutschen Gaul darstellt.

Am Gewände der sogenannten Adamspforte des Bamberger Doms sind sechs Statuen aufgestellt, von denen dem Meister der Heimsuchung die Gestalten Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde sowie die Eva, eine wahre Frau Minne, zuzuweisen sein dürften.

Der Meister der Heimsuchung bildete seinen Gewandstil mit der Zeit immer weicher und breiter aus, hierin besonders bei der Darstellung weiblicher Zeittrachten gefördert, wo er nach keinen Vorbildern schaffen konnte. Schon die anmutige Königin Kunigunde zeichnet sich in dieser Beziehung aus, geradezu hinreißend schön ist aber an der Gestalt der Kirche, welche links oben neben der „Goldenen Pforte" aufgestellt ist, die Vereinigung eines eng sich an den Körper schmiegenden Untergewandes mit einem in wundervollem, klassisch veredelten, dabei durchaus naturwahren Faltenwurf sich um die Beine herumschlagenden Mantel.

Auch die schmerzlich lächelnde Synagoge auf der andern Seite der „Goldenen Pforte" zeigt eine geradezu griechisch empfundene Art edler, schlanker Formenbildung und anschmiegsamer fließender Gewandung.

Die deutsche Skulptur hat in diesen Werken eine Höhe erreicht, wie sie in dieser bezaubernden Majestät noch heute unübertroffen dasteht. „Es ist, als ob aus einem unzerstörbaren Besitztum künstlerischer Kraft (der Antike) die jüngeren Generationen ihre Fähigkeiten immer dann ergänzten, wenn es gilt, an den Wendepunkten großer Epochen sich zu neuem Aufschwung aufzuraffen" (Weese).

Als bedeutende Werke des spätromanischen Stils in Deutschland, in denen die klassische Ueberlieferung mit dem kräftigen Drang nach Ausdruck und Belebung dieser Zeit gleichfalls wirkungsvolle Verbindungen eingeht, seien schließlich noch eine Reihe von Skulpturen des Straßburger Münsters erwähnt, die in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts

entstanden sein mögen. Dahin gehören zunächst die am Mittelpfeiler des südlichen Querschiffes in drei Reihen übereinander aufgestellten Statuen der vier Evangelisten, von vier Posaunenengeln und Christi mit drei Engeln, welche Leidenswerkzeuge tragen. Es sind schlanke Figuren mit einem trocknen, feinfaltigen, antikisierenden Gewandwurf, welcher wie eine Uebertragung aus der Holz- oder Elfenbeinschnitzerei anmutet und an den Stil byzantinischer Elfenbeinschnitzereien des zehnten und elften Jahrhunderts erinnert. Dabei sind aber die Bewegungen ziemlich lebhaft und die Köpfe zwar von einer etwas allgemeinen aber doch ausdrucks- und stimmungsvollen Bildung von echt deutschem Charakter. Derselben Hand oder Werkstatt ist die dramatisch bewegte Grablegung Marias im Bogenfeld des ersten südlichen Querschiffportals zuzuweisen, auf welchem die knorrigen, vollbärtigen und etwas zu großen Köpfe der Apostel einen eigentümlichen Gegensatz zu den feinfälteligen antikisierenden Gewändern bilden. Ein feines Gefühl für weibliche Schönheit spricht sich in den Köpfen der sterbenden Maria und der vor ihrem Bett sitzenden, klagenden, herrlich gelockten Jungfrau aus. — Auch die Krönung Marias im Bogenfeld des daneben befindlichen Portals mit der lieblichen Gestalt Marias und den aus Raummangel etwas zu kurz geratenen Engeln zeigt denselben Stil.

Aus derselben Schule dürften die schönsten Figuren dieser Zeit am Straßburger Münster hervorgegangen sein, die Kirche und Synagoge, welche zu beiden Seiten der beiden Südportale auf Säulen stehen. Auch hier hat die zeitgenössische Tracht es dem Künstler gestattet, seinen feingefältelten Gewandwurf anschmiegsam um die stolzen, herrlich gewachsenen Frauenleiber in großen Linien niederfluten zu lassen. Auch die länglich ovalen, auf schlankem Halse sitzenden, hochstirnigen und herrlich umlockten Köpfe dieser Frauen gehören zum Edelsten und Schönsten, was die deutsche Kunst geschaffen (Abb. 27 und 28).



Abb. 27
Die Kirche Statue am Straßburger Münster

Obwohl in Italien die antike Ueberlieferung niemals erloschen war, sondern durch zahlreiche Monumente fortwirkte und in mancherlei Entartungen und Verpuppungen fortlebte, so trat in der Skulptur daselbst ein kräftigeres Streben, durch eine Rückkehr zu den guten Vorbildern des heidnischen und christlichen Altertums sich aus dem tiefen Verfall wieder zu edleren Formen zu erheben, nach einigen Vorversuchen, erst seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts auf.

Wie schon angedeutet, war es die ornamentale und dekorative Plastik, welche zuerst wieder zu den guten alten Vorbildern zurückgriff und ihre Formen und Technik nachahmte. Ein Mittelpunkt derselben wurde die mächtig emporblühende Seerepublik Pisa durch den zur Feier des Sieges über die Sizilianer im Jahre 1063 gegründeten Dom. Lombardische, byzantinische und antike (in zahlreichen Monumenten erhaltene) Einflüsse kreuzten sich hier in der Kunst des zwölften Jahrhunderts. Lucca war eine Pflanzstätte pisanischer Kunst und wetteiferte mit Pisa in der Ausstattung seiner Kirchen mit klassisch geformten Säulen, mit prächtigen Marmorverkleidungen der Außenseiten und mit malerischen Säulen-

galerien und Blindarkaden an den Fassaden. — Diese Säulen, an denen sich Klassisches mit Lombardisch-phantastischem mischte, waren neben den Chorschranken, Kanzeln u. s. w. das Hauptfeld, wo die dekorative und figurale Plastik sowie auch die eingelegte Marmorarbeit sich üben und vervollkommnen konnten.

Unter den dortigen Marmorarbeitern tritt zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts der Comaske Guido Bigarelli als ein besonders tüchtiger Meister hervor, dessen Tätigkeit sich noch teilweise verfolgen läßt.

Außer zahlreichen Säulen der erwähnten Art, welche er anfangs des dreizehnten Jahrhunderts für die Fassade von S. Martino in Lucca herstellte, schuf er 1246 in dem Taufbecken des Baptisteriums von Pisa ein Werk von fast antiker Schönheit und Technik. 1250 endlich stellte er die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja her, an welcher er Reliefs aus der Geschichte der Kindheit Christi sowie nach seiner Verklärung ausführte, die zwar noch ziemlich hölzern und flach und plastisch wenig durchgebildet sind, aber dennoch eine gewisse Frische der Auffassung und Klarheit der Schilderung zeigen und



Abb. 28
Die Synagoge Statue am Straßburger Münster

auch in den zwar ziemlich hart behandelten Gewandfalten ein gewisses Verständnis des antiken Faltenwurfs zeigen (Abb. 29). Aber freilich mit den gleichzeitigen deutschen und französischen Schöpfungen verglichen sind diese Reliefs noch geradezu kindlich zu nennen. Ihm schloß sich eine ganze Reihe von Bildhauern an, ohne viel weiter zu kommen.

Ein eigner Meister stellte ebendort Reliefs der Monatsbeschäftigungen in lebendiger Handlung, aber in sichtlicher Anlehnung an römische Vorbilder in schlanken Figuren dar. Von demselben dürfte auch das verhältnismäßig gute Reiterbild des heiligen Martin an der Fassade von S. Martino herrühren.

Das Auftreten Niccolò Pisanos stellt nur das natürliche Ergebnis solcher Bestrebungen bei einem genialen Künstler dar. Indem Niccolò beide bis dahin mühsam nach Ausdruck ringenden Hauptströmungen der italienischen Skulptur, die antikisierende und die lombardisch-naturalistische, in seinen Werken zu kraftvoller Einheit verschmilzt, bildet seine Kunst zugleich den klassischen Abschluß der vorangegangenen und den Ausgangspunkt zu neuer Entwicklung.

Obwohl Niccolò Pisano, nach seinen eignen Angaben an der Fontäne von Perugia, zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts geboren ward als Sohn eines Pietro von Pisa, so taucht er urkundlich nachweisbar doch erst im Jahre 1260 als Bildhauer der Kanzel im Baptisterium von Pisa auf. In dem Zeitraum bis dahin läßt ihn Vasari zahlreiche Bauten in den verschiedensten Gegenden Italiens ausführen, besonders auch im Dienste Friedrichs II., des Freundes antiker Kunst.

Wenn es nun auch aus Gründen des Stils nicht unwahrscheinlich ist, daß Niccolò die Statuen des Kaisers, zweier seiner Hofbeamten und der Capua am Marmorportal des Brückentors von Capua im Jahre 1246 hergestellt habe, so ist damit doch nicht seine Herkunft aus Pisa widerlegt, zumal wir wissen, daß Friedrich antike Skulpturen und also auch vielleicht Nachbildungen solcher aus Pisa bezogen hat.



Abb. 29 Verkündigung Relief von der Kanzel des Guido da Como in S. Bartolommeo zu Pistoja

Auffallend ist es zugleich, daß wir, abgesehen von diesen, dem Niccolò möglicherweise zugehörigen Skulpturen, bis zu seinem sechzigsten Jahre nichts Sicheres von seiner bildhauerischen Tätigkeit wissen, so daß fast anzunehmen ist, daß er sich von der Baukunst erst spät derselben zugewendet habe.

Gerade der Umstand, daß an dem ersten urkundlich beglaubigten Werke Niccolòs in Pisa eine Reihe von Einzelnheiten sich nachweisen lassen, welche er römischen Skulpturen entlehnte, die noch heutzutage im Campo santo von Pisa vereinigt sind, weist auf die pisanische Bodenständigkeit seiner Kunst hin sowie darauf, daß er bei der Herstellung der Pisaner Kanzel gewissermaßen noch nicht ausgelernt hatte, sondern in fast ängstlicher Weise bei den ihm gerade zur Hand stehenden Werken der Antike in die Schule ging. In der Tat zeigen die fünf zum Teil tief unterschnittenen Hochreliefs aus der Geschichte Christi an seiner Kanzel in Pisa etwas im Stil Unausgegorenes, Unausgeglichenes, welches sie

der besten gleichzeitigen deutschen und französischen Skulptur bedeutend nachstehen läßt. Seine Köpfe sind bei aller antikplastischen Schönheit starr im Ausdruck; seine ungleich proportionierten, meist schweren Gestalten sind besonders unbehilflich im Ausdruck lebhafter Bewegung; in seinem überladenen Gewandwurf ist der fließende Wurf der Antike durch derbe, eckige Ausführung verdunkelt; ebenso ist die gedrängte Kompositionsweise der antiken und altchristlichen Sarkophagskulpturen bei ihm bis zur unklaren Häufung übertrieben (Abb. 30).

Am Relief des Jüngsten Gerichtes ist trotz der Ueberladung der Komposition doch die kraftvolle Meisterschaft zu bewundern, mit welcher Niccolò die Anatomie kühnbewegter nackter Körper, wenn auch mit Hilfe antiker Vorbilder, zu behandeln wußte, und wir können darin bereits eine Vorahnung des Michelangelo erkennen. Vielleicht aber stand ihm hier schon der feine Kunstsinn seines Gehilfen Arnolfo zur Seite.

An den Reliefs der Kanzel von Siena, an welcher Niccolò von März 1267 an mit mehreren Gehilfen (darunter Arnolfo und sein Sohn Giovanni) arbeitete, läßt die Ungleichheit der Arbeit deutlich die Mithilfe seiner Gesellen erkennen. Im ganzen sehen wir hier eine bedeutende Verfeinerung der Technik, eine liebevolle Ausführung auch von Nebensachen, gestickten Gewändern u. dgl., auch eine Zunahme der Empfindung und dramatischen Belebung, aber die Kompositionen sind durch Verkleinerung der Figuren noch gedrängter als in Pisa, gleichwohl aber übersichtlicher infolge der Loslösung jeder einzelnen Figur durch tiefe Unterschneidung der Umrisse. An den besonders fein behandelten Reliefs der Geburt Christi und der Anbetung der Könige dürfte wohl wesentlich Arnolfos Hand tätig gewesen sein, der ähnliche elegante klassische Figuren in seiner Madonnagestalt am Grabmonument des Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto sowie am Altarciborium (Schutzdach) in S. Paolo fuori le mura in Rom schuf.

Außer Arnolfo war es noch besonders ein andrer Schüler des Niccolò, Fra Guglielmo, welcher seinen klassischen Stil weiterbildete, allerdings in einer flüchtigeren Technik und Formenbildung, wogegen er ein feines Gefühl für Gleichmaß der Komposition (zum Teil im Anschluß an byzantinische Vorbilder) sowie auch ein Streben nach lebendigerem Aus-



Abb. 30 Anbetung der Könige Relief an der Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa

druck besaß. Dagegen liebt er eine Reihung von Nebenfiguren im Hintergrund, die eintönig wirkt. — Außer der Kanzel von S. Giovanni fuori civitas in Pistoja vom Jahre 1270 dürfte er auch die wesentlichsten Teile des Grabes des heiligen Domenikus in S. Domenico in Bologna als Gehilfe des Niccolò ausgeführt haben.

Während wir also in der Skulptur des dreizehnten Jahrhunderts im Norden wie im Süden Europas mit einer merk-

würdigen Uebereinstimmung die reifsten Werke des romanischen Stils entstehen sehen, in welchen das Streben dieses letzteren, die antike Formensprache und Formenschönheit den christlichen und zeitgenössischen Anforderungen und Empfindungen anzupassen, zum vollendetsten Ausdruck gelangte, war auf dem Gebiete der Architektur der sogenannte gotische Stil in Frankreich schon seit Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden, während er in den angrenzenden Ländern um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte. Der gotische Stil ist der Ausdruck einer mächtigen Kulturbewegung, welche ihren Ausgangspunkt in Nordfrankreich fand, das jetzt auch die führende Stelle in den Wissenschaften und Künsten einnahm und Deutschland überflügelte. Der gotische Stil verdankt seine folgerichtige Ausbildung dem Aufblühen der Städte und der Bistümer und dem Bau ihrer stolzen Kathedralen, welcher von bürgerlichen Bauhütten ausgeführt wurde, während die klösterlichen zurücktraten. Infolgedessen dringt jetzt ein realistischer, verstandesmäßiger, mathematisch berechnender Geist in die Baukunst ein, der sich von der in den Klöstern gepflegten althergebrachten Ueberlieferung befreit und vor allem mit möglichst wenig Aufwand möglichst weite und helle Riesenräume zu schaffen sucht, welche für große Mengen von Andächtigen wie für öffentliche Versammlungen geeignet sind. Der unbewußt wirkende Drang nach einem unmittelbaren Verkehr mit dem Göttlichen führte gleichzeitig zum Aufgeben der Krypta, wodurch das Allerheiligste der Ebene des Langhauses wieder nähergerückt wurde, sowie zu der gewaltig aufwärtsstrebenden Höhenbildung der Räume, in welcher der sehnsüchtige Drang nach oben symbolischen Ausdruck fand.

Trotz der gewaltigen konstruktiven und formalen Verschiedenheiten, welche zwischen den Systemen der ausgebildeten Gotik und des romanischen Stils bestehen, ging erstere aber doch in schrittweisen Uebergängen aus letzterem hervor und ist somit ebenfalls als ein von der antiken Bau-

kunst abstammender Stil anzusehen, der ohne ihre Vorausbedingungen nicht hätte entstehen können.

Dieser allmähliche Uebergang gestattete es auch, daß der romanische Skulpturstil noch eine Zeitlang unter der beginnenden Gotik fortlebte und, von deren realistischem Geist angehaucht, seine herrlichsten, reifsten Blüten trieb.

Allmählich aber bewirkte der zugleich schematische und naturalistische Geist, der in der gotischen Architektur zum Siege gelangte, doch auch eine Umwandlung der ihr dienenden statuarischen Skulptur in ähnlicher Weise, wie sie schon früher im Ornament stattgefunden hatte.

Auch in der Entwicklung der gotischen kirchlichen Skulptur tritt Nordfrankreich, etwa seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, an die Spitze der Bewegung, während in der jetzt ebenfalls immer mehr gepflegten Porträtskulptur für Grabmäler und Königsstatuen (zum Beispiel an den Fassaden der französischen Kirchen) sich schon eine, wesentlich von den Niederlanden ausgehende, individualisierende Richtung geltend macht, die allmählich auch auf die kirchliche Skulptur einwirkt.

Für die größeren Kirchen findet jetzt ein ungeheurer Aufwand an Skulpturen statt. Nicht nur an den Portalen, sondern auch an den übrigen Teilen der Fassade sowie an den Innenseiten, auf Pfeilern, an Chorschranken u. s. w. wird jetzt eine Unmenge von Skulpturen angebracht. Durch diese Massenerzeugung wird zwar die technische Fertigkeit der Bildhauer und Steinmetzen gesteigert, artet aber allmählich in Effekthascherei oder flüchtige Mache aus. An Stelle des ernsten Strebens nach einfacher, großer Wirkung auf klassischer Grundlage tritt bald ein absichtliches Suchen nach überraschenden Wirkungen, sowohl in der übermäßig bauschigen, von tiefen Schatten unterhöhlten und nach künstlichen Schönheitslinien gezogenen und gelegten Gewandung wie in den bald übermäßig erregten und ausgeprägten, bald von weichlicher Süßigkeit oder von spießbürgerlicher Alltäglichkeit

erfüllten Köpfen. Besonders das Frauenlächeln oder auch der Schmerz äußern sich jetzt häufig in unschönem Grinsen. Die Gestalten erhalten übertrieben ausgeschwungene Stellungen, deren Unnatur durch malerische Gewandfülle nur teilweise verhüllt wird, welche das plastische Durchscheinen der Körperformen aufhebt und dadurch die Abnahme der Kenntnis dieser letzteren herbeiführt. So kommen jetzt wieder häufiger Proportionsfehler, zu kurze Arme, zu lange Hälse u. dgl., vor. — Dieser Stil, welcher gleichwohl in den besseren Werken eine naive Anmut und Frische des Ausdrucks und einen weichen, idealen Linienrhythmus erzielt, blüht besonders im vierzehnten Jahrhundert und dauert im Anfang des fünfzehnten fort und tritt auch in zahlreichen Werken der Kleinplastik, der Elfenbein- und Holzschnitzkunst sowie in den Gemälden und Miniaturen der Zeit zutage, in denen er zumal auch bei der Darstellung weltlicher Vorgänge, höfischer Spiele, von Romanen, Märchen u. s. w. eine lebendige Mannigfaltigkeit entwickelt.

Auch der stark realistisch gehaltene, aber doch in dem eckigen, knittrigen Faltenwurf und in den gespreizten Bewegungen viel Befangenheit und unnatürliche Manier verratende Figurenstil, der von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an im Norden herrschte, zeigt ebenso wie der vorangegangene ausgeschwungene Stil und wie die ausgebildete gotische Architektur, daß in deren Gefolge im Norden ein völliger Bruch mit der antiken Ueberlieferung eingetreten war, die seit Karl dem Großen und teilweise noch seit früher Frankreichs und Deutschlands Kunstentwicklung geleitet und zu hohen Zielen geführt hatte. Der realistische Drang der nördlichen Völker hatte das antike Joch allmählich gänzlich abgeschüttelt und war allerdings in der Kenntnis und Darstellung der Wirklichkeit weit fortgeschritten, das Gebiet und Wesen der Kunst dadurch wesentlich erweiternd und vertiefend, wogegen es ihm nur ausnahmsweise gelang, seinen Werken den Stempel vollendeter Schönheit aufzuprägen.

Auch Italien machte seit Ende des dreizehnten bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts die gotische Mode mit, jedoch eben nur wie eine äußerlich umgehängte Modetracht. Unter dieser Hülle, die sich in der Architektur hauptsächlich in Spitzgiebeln, Spitzbögen, Maßwerkfenstern, Spitztürmchen u. s. w. und in der Plastik und Malerei in einem welligen Faltenwurf äußerte, lebte die antike Tradition in vielen wesentlichen Bestandteilen noch fort. Die Pfeiler waren mehr wie Säulen mit vielseitigen Schäften gebildet und ohne vorgelegte sogenannte Dienste; sie hatten ausgebildete Sockel und Kapitäle mit mehreren Akanthusblattreihen übereinander; die Rippen waren wie flache Bänder behandelt und bemalt; das ganze Strebesystem, also auch Strebepfeiler und Strebebögen, fehlten, die Mauern mußten nach wie vor tragen und waren außen nur durch Wandpfeiler gegliedert. Die Rundbögen wurden neben den Spitzbögen noch häufig angewendet; auch die Zierglieder, Zahnschnitt, Eierstab, Wasserlaub und wie sie alle heißen, ebenso wie die antiken, wenn auch etwas gehäuften und steil gebildeten Profilierungen finden sich noch alle, während nordische Profilierungen fehlen. Diese klassische Ausbildung der Einzelheiten nahm sogar schon wieder zu, noch ehe im fünfzehnten Jahrhundert mit dem Erwachen der sogenannten Renaissancekunst in Florenz eine bewußte Rückkehr zu den klassischen Vorbildern eintrat. Daß diese sich allmählich und schrittweise vorbereitet hatte, läßt sich besonders deutlich am Dom von Florenz, der „Wiege der Renaissance“, und zumal an seinen beiden nach Süden und nach Norden gewendeten Portalen zunächst dem Chor verfolgen.

Nachdem wir so das Ausleben der antiken Kunstüberlieferungen im Norden und deren wenn auch zeitweise verhülltes Fortleben bis zu ihrer bewußten Wiederbelebung in Italien verfolgt haben, würde es den Rahmen und Raum dieser Abhandlung überschreiten, wenn hier versucht werden sollte, auch noch die unerschöpfliche Fülle von vorbild-

lichen und läuternden Anregungen und Einwirkungen im einzelnen zu schildern, welche das Abendland der antiken Kunst seit ihrer sogenannten Wiedergeburt (Renaissance) in Italien im fünfzehnten Jahrhundert verdankt. Allerdings sind es nicht allein die Vorbilder der Antike, welche der neueren und neuesten Kunst die Kraft und Fähigkeit zu jener mannigfaltigen Fülle schöner und eigenartiger Schöpfungen verliehen, die in vielen Hinsichten über die Leistungen des griechischen und römischen Altertums hinausgehen. Vielmehr ist es auch die ungemeine Vertiefung und Verstärkung jenes Hauptquells alles freien, höheren Kunstschaffens, nämlich der Beobachtung und Kenntnis der Natur und ihrer Gesetze, sowohl des Menschen wie der ganzen Schöpfung, welche gleichzeitig mit der Wiederaufnahme des Studiums der antiken Kunst ins Leben trat und zur freiesten Auslegung und Verwertung der letzteren befähigte sowie ganz neue Kunstgebiete eröffnete.

Ebensowenig können hier auch die Umwandlungen und Fortbildungen geschildert werden, welche die Kunst der Renaissance (zum deutlichen Beweis ihrer mannigfaltigen Gestaltungsfähigkeit) in den verschiedenen Ländern Europas durch die Anpassung an die Gewohnheiten der einzelnen Völker oder Bauherren sowie durch die künstlerische Auffassung und Verarbeitung hervorragender Architekten und Schulen erfuhr, ebenso wie auch die später aus der Renaissance abgeleiteten Stilarten des Barock, Rokoko und Zopf hier nicht, auch nur andeutend, beschrieben werden können.

Nur so viel, daß im Barock ein aufs äußerste gesteigertes Streben nach malerischer, prächtiger Wirkung durch kräftigste Ausbildung und Betonung der Gliederungen und Massen und der dadurch entstehenden Gegensätze von Lichtern und Schatten sowie von mannigfach bewegten Formen das umgestaltende Prinzip war, während der Rokokostil, der besonders in den Innenräumen seine koketten Reize entfaltete, als Ausdruck eines leichtsinnigen, aristokratisch verfeinerten

Lebensgenusses erscheint, wie er besonders an den Höfen des achtzehnten Jahrhunderts nach französischem Vorbild herrschte.

Schon während seiner Blütezeit erregte dieser Stil durch seine launenhaften, phantastischen, jeder strengeren Form und Linie ausweichenden, der Symmetrie abholden Gebilde, die in den kokett-lüsternen, tänzelnden, schwebenden Gestalten der gleichzeitigen Plastik und Deckenmalerei ihre entsprechenden Seitenstücke fanden, die Entrüstung und den Abscheu der strengen Klassiker, die auch damals nicht ausgestorben waren.

Als nun die Entdeckungen von Herkulaneum und Pompeji, die Begründung der klassischen Archäologie durch Winckelmann, Visconti, Zoega, die Aufnahmen griechischer Tempel durch englische Architekten und andre auf die Erforschung des griechischen Altertums gerichtete Unternehmungen eintraten, bereitete sich eine Umwälzung auch im Kunstschaffen vor, welche nicht nur dem Rokokostil und andern barocken Spätlingsgeburten ein Ende machte, sondern damit zugleich den ganzen technischen und künstlerischen Nachlaß der Renaissance über Bord warf und einen neuklassischen Stil nach zum großen Teil nur vermeintlich griechischen Vorbildern schuf.

Wenn nun auch die romantische Kunst diesen einseitigen Klassizismus, zum Teil durch ein ebenfalls wenig glückliches Zurückgreifen auf mittelalterliche Vorbilder, zu bekämpfen suchte und auch teilweise verdrängte, so hatte dieser doch, zumal in Deutschland, eine solche Vernichtung der alten guten Kunstfertigkeiten sowie auch des Kunstgeschmackes im Volke herbeigeführt, daß wir auch an den Werken der begabtesten Künstler der romantischen Schule (Cornelius, Overbeck u. s. w.) einen empfindlichen Mangel an handwerklichem Können, an Farbensinn sowie an feinerer Auffassung der Wirklichkeit wahrnehmen.

So berechtigt nun auch der neuere Kampf gegen die blinde Vergötterung und die äußerliche Nachahmung der Antike sowie den davon abgeleiteten leeren Formenidealismus

der Akademien und so notwendig eine Auffrischung des unmittelbaren Kunstempfindens durch ein voraussetzungsloses Studium der Wirklichkeit auch war, um die Kunst wieder auf neue, verheißungsvolle Bahnen zu lenken, so anregend und erhebend wirkte gleichwohl auch in dieser Zeit des Kampfes gegen die Konvention der Geist der Antike auf das Schaffen einer Reihe der glänzendsten Vertreter der neueren und neuesten Kunstrichtungen. Dieselben waren eben befähigt, in den einzelnen Werken der Antike, auch wenn sie vielleicht nur die abgeschwächten Wiederholungen verlorener Originale sind, wie es ja meist der Fall ist, den inneren Lebenskern sowie den edeln Rhythmus der Linien in seiner Wesenheit aufzufassen, ohne an Aeußerlichkeiten hängen zu bleiben.

So wenig wie in den übrigen Künsten konnte sich aber jener unfreie Klassizismus auch auf dem Gebiete der Architektur auf die Dauer halten, so glänzende Vertreter er in Schinkel und Klenze besaß. Ebensowenig konnten die nüchternen Schulen der Neuromanen und Neugotiker den gesamten Entwicklungsgang der Architektur auf die Dauer wieder in die Formen des Mittelalters zurückzwängen, wenn ihre Anregungen auch auf einzelnen Gebieten, zum Beispiel dem Kirchenbau, noch fortwirken. Dagegen trat in der modernen Renaissance ein Baustil auf, der besonders durch G. Sempers tiefblickende Gedankenarbeit und harmonisches Kunstempfinden eine Läuterung aus seinen Urquellen, der griechischen und römischen Architektur, erfuhr und dadurch zu einem vollendeten Ausdrucksmittel moderner Raumbedürfnisse wurde. Aber freilich sagte schon Semper von diesem Stil voraus, „daß dessen Weiterentwicklung nur durch wahrhaft künstlerische Hände ausführbar sei, durch Pfuscherei aber sofort in die trivialste Formengemeinheit ausarte“. Obwohl zahlreiche Architekten noch Hervorragendes in diesem Stil leisteten, trat jene Voraussage doch bald ein, zumal als in den siebziger Jahren aus vermeintlichem Patriotismus eine überladene Spielerei mit deutschen Renaissanceformen erfolgte, die dann

durch eine Wiederholung aller späteren von der Renaissance abgeleiteten Stilarten abgelöst wurde.

Es ist begreiflich, daß diese ziellose Stilnachahmerei, die sich besonders in ungebührlicher Verschwendung der pomposesten Formen an Zinskasernen breit machte, eine tiefgehende Gegenbewegung hervorrief, welche, wie eingangs erwähnt, einen ganz neuen Stil schaffen möchte und allerdings allen hergebrachten Anschauungen den Krieg erklärt hat, dabei aber trotz ihrer Bemühungen, neue Formen zu erfinden, doch der Entlehnungen aus den Stilen aller Zeiten und Völker nicht entbehren kann. Trotzdem schafft sie in der zweckmäßigen Befriedigung von Raumbedürfnissen manches Gute und Neue.

Wie aber auch die Geschicke der Architektur und der übrigen Künste in der nächsten Zukunft sich gestalten mögen, ehe nicht eine gänzlich vernichtende Katastrophe die abendländische Kultur und ihr Erbe aus der Vergangenheit vom Erdboden wegfegt, wird sie auch ihren Ursprung aus der antiken Kultur nicht verleugnen können noch auf die Dauer wollen.

Solange eine korinthische Säule noch überhaupt stehen oder in der Erinnerung der Menschen erhalten bleiben wird, solange wird sie auch immer wieder zu neuem Leben erweckt werden. Solange griechische Bildwerke erhalten sein werden, an denen der begeisterte Kunstjünger die Schönheit der menschlichen Gestalt, den Adel menschlicher Bewegung bewundern lernt, solange wird auch die Bildhauerei, welche Wahres und Schönes schaffen will, in der Antike ihre Läuterung suchen, ohne deshalb der Natur zu entraten.

Auch die monumentale Malerei, d. h. diejenige, welche edle Menschengestalten darzustellen strebt oder zur weihevollen, harmonischen Ausstattung eines architektonisch vornehmen Raumes beitragen soll, wird im Geist der antiken Kunst die erhebendste Anregung finden.

Und die griechische Göttersage wird vielleicht in der Kunst noch alle Heiligen überleben!

G. BARRET. ANLEITUNG ZUR AQUARELL-MALEREI. 8. Auflage. 84 Seiten kl. 8°. Broschiert M. 1.20.

A. CLINT. ANLEITUNG ZUR LANDSCHAFTSMALEREI IN ÖL NACH DER NATUR. Aus dem Englischen, von O. Strassner. 45 Seiten kl. 8°. Broschiert M. —.75.

B. R. GREEN. LEITFADEN ZUR PERSPEKTIVE FÜR MALER UND DILETTANTEN. Aus dem Englischen, von O. Strassner. 2. Auflage. 30 Seiten 8° mit 11 Tafeln. Broschiert M. 1.50.

HANDBÜCHER VON FR. JAENNICKE:

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI, NEBST EINEM ANHANG ÜBER HOLZMALEREI. 6. Auflage. 328 Seiten 8°. Broschiert M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER GLASMALEREI. 307 Seiten 8° mit 31 Textabbildungen. Broschiert M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER ÖLMALEREI. 6. Auflage. 257 Seiten 8°. Broschiert M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

DIE FARBENHARMONIE. 3., umgearbeitete Auflage von Chevreuls Farbenharmonie. 214 Seiten 8° mit 3 Abbildungen und 4 Tafeln. Broschiert M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

KURZE ANLEITUNG ZUR TEMPERA- UND PASTELL-TECHNIK, GOBELIN- UND FÄCHERMALEREI. 46 Seiten 8°. Broschiert M. 1.20.

DR. FR. LINKE. DIE MALERFARBEN, MAL- UND BINDEMITTEL UND IHRE VERWENDUNG IN DER MALTECHNIK. 134 Seiten gr. 8°. Broschiert M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

F. SCHMID-BREITENBACH. STIL- UND KOMPOSITIONS-LEHRE FÜR MALER. 188 Seiten gr. 8° mit 4 Tafeln und 44 Textabbildungen. Broschiert M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

H. S. TEMPLETON. ANLEITUNG ZUR ÖLMALEREI. Aus dem Englischen, von O. Strassner. 60 Seiten 8°. Broschiert M. 1.20.



